Esztétikai olvasókönyv

SZÖVEGGYŰJTEMÉNY

ESZTÉTIKAI OLVASÓKÖNYV

Szöveggyűjtemény

ESZTÉTIKAI OLVASÓKÖNYV

Szöveggyűjtemény

HARMADIK,
ÁTDOLGOZOTT KIADÁS

KOSSUTH KÖNYVKIADÓ / 1976

Összeállította:

KIS TAMÁS

Szerkesztő bizottság:

ARADI NÓRA, FUKÁSZ GYÖRGY, KIS TAMÁS, RÉV MÁRIA, SZIKLAI LÁSZLÓ, VITÁNYI IVÁN, ZOLTAI DÉNES

A jegyzeteket készítette:

RÉV MÁRIA, SZIKLAI LÁSZLÓ

ISBN 963 09 0692 9

ELŐSZÓ

Esztétikai szöveggyűjteményünk az 1965-ös első kiadás óta immár harmadszor lát napvilágot. A Marxizmus–Leninizmus Esti Egyetemen folyó esztétika-oktatás szükséglete és a kötet iránt az olvasóközönség részéről megnyilvánuló nagy érdeklődés indokolja a szöveggyűjtemény újabb kiadásait.

A jelen változat szerkesztési alapelve azonos a korábbi kiadásokéval. Célunk változatlanul az, hogy a rendszeres esztétika-oktatásban résztvevők és az esztétikai kérdések iránt mélyebben érdeklődők számára egy kötetben gyűjtsük össze az esztétika klasszikus művelőinek fontos írásait, bemutassuk korunk polgári esztétikájának jellegzetes irányzatait, és áttekintést adjunk azokról a törekvésekről, amelyek az esztétika legfontosabb kérdéseinek marxista–leninista megoldására irányulnak. A szöveggyűjtemény terjedelmi korlátai természetesen nem tették lehetővé, hogy bármely vonatkozásban akár csak viszonylagos teljességre törekedjünk.

Fontos megjegyezni, hogy Marx, Engels és Lenin esztétikai-művészeti vonatkozású írásait gyűjteményünk nem tartalmazza, ezek ugyanis korszerű, a teljességet megközelítő kötetekben napvilágot láttak, és mindenki számára hozzáférhetők (Marx–Engels: Művészetről, irodalomról. Kossuth Könyvkiadó 1966.; Lenin: Művészetről, irodalomról. Kossuth Könyvkiadó 1966.).

A szerkesztő bizottság

I

A MARX ELŐTTI ESZTÉTIKA TÖRTÉNETE

PLATÓN
(i. e. 427–347)

Görög filozófus. Esztétikai nézeteit fő műveiben, *Az állam*ban és *A törvények*ben, valamint a *Nagyobb Hippiász*, *A lakoma* és az *Ión* c. dialógusaiban fejtette ki. Idea-elméletéből következően – mely szerint a valóság tárgyai általános és örök fogalmakból származnak, az ideák utánzatai – a művészi mimézis csak az utánzás utánzása. Rokonítja és egyben szembeállítja a mesterségeket és a művészetet. Esztétikájában a Szép, a Jó és Igaz egységet alkot. Felismeri a művészet erkölcsformáló funkcióját, és utópikus államában csak azokat a műfajokat és műveket tűri meg, melyek nem a gyönyört, a bűnt és hazugságot ábrázolják, hanem az erények és az igazság eszményi tökéletesedését szolgálják.

AZ ÁLLAM

(X. könyv, 3., 4., 7., 8.)[1]*

... SZÓKRATÉSZ: Mármost más kérdésekkel kapcsolatban talán ne vonjuk felelősségre Homéroszt, s a többi költőt se, s ne firtassuk, hogy értett-e valamelyikük az orvostudományhoz, s nem csupán utánzója volt-e az orvosi beszédeknek; s hogy kiről tudunk, akit egy régi vagy újabb költő – mint ahogy ezt Aszklépiosz tette[2] – meggyógyított volna; s hogy bármelyikük is kit hagyott hátra – mint tanítványát – az orvostudományban, mint ahogy Aszklépiosz hátrahagyta az ivadékait; s ne firtassuk ezt a többi mesterséggel kapcsolatban sem, hanem hagyjuk ezt; de már azokról a legnagyobb és legszebb dolgokról, amelyekről Homérosz véleményt merészel nyilvánítani: a háborúról, a hadvezetésről, az államkormányzásról és az ember neveléséről, joggal intézhetünk hozzá kérdést: „Kedves Homérosz, ha te az erény kérdésében nem állasz az igazságtól számítva a harmadik helyen, mint az árnyké-

* A szemelvények forrásait a kötet végén található jegyzetekben közöljük. Szövegeink az eredetiekkel ortográfiai szempontból is megegyeznek. Csupán a legrégebbi fordításokat igazítottuk a mai írásmódhoz. – *A szerk.*

pek mestere, akit mi utánzónak neveztünk, hanem esetleg a második helyen; s ha képes volnál felismerni, hogy magán- és közéleti vonatkozásban milyen felfogások teszik jobbá vagy rosszabbá az embert: ugyan mondd meg, melyik állam került már valaha teáltalad jobb helyzetbe, mint ahogy például Lükurgosz[3] által Lakedaimón, vagy sok más államférfi által kisebb és nagyobb államok? Ámde temelletted melyik állam tanúskodik, hogy jó törvényhozó voltál, vagy hogy használtál neki? Mert például Kharondász[4] mellett tanúskodik Itália és Szicília, Szolón mellett pedig mi; de temelletted kicsoda? Tudsz-e csak egyet is említeni?"

GLAUKÓN: Alig hiszem, hiszen még maguk a Homérosz-imádók sem tudnak ilyesmire hivatkozni.

SZÓKRATÉSZ: Vagy például tesz-e valaki említést Homérosz idejéből egy olyan háborúról, amelyben ő volt a vezér, vagy amelyet az ő tanácsai alapján vívtak meg sikeresen?

GLAUKÓN: Senki.

SZÓKRATÉSZ: Vagy arról, amit az alkotásban kiváló emberekről sokszor hallunk, hogy a művészetekre vagy más tevékenységre vonatkozó leleményes gondolataik voltak, mint ezt például a milétoszi Thalészről vagy a szkíta Anakharsziszról[5] halljuk?

GLAUKÓN: Egyáltalán nem.

SZÓKRATÉSZ: Ha pedig nem az állami, akkor bizonyára a magánéletben volt Homérosz a maga életével a nevelés irányítója mások szemében, akik őt együttlétük alatt szerették, s az utókorra bizonyos homéroszi életformát hagyományoztak, mint ahogy Püthagorászt nemcsak hogy nagyon szerették ezért, hanem későbbi követői püthagorászi életmódjukkal – ahogy ők ezt nevezik – még ma is hírnévnek örvendenek ország-világ előtt.

GLAUKÓN: Nem, ilyesmiről sem hallunk sehol. Mert például Kreophülosz,[6] Homérosz barátja, talán még a nevénél is sokkal nevetségesebbnek mutatkozott nevelését illetőleg, ha ugyan igaz az, amit Homéroszról beszélnek. Tudniillik azt mondják, hogy ez az ember Homérosszal már életében sem törődött semmit.

SZÓKRATÉSZ: Tudom, ezt beszélik. Márpedig hihető-e, Glaukón, hogy ha Homéroszban meglett volna a képesség arra, hogy az embereket nevelje és jobbá tegye, mint olyan valaki, aki ezen a téren nemcsak utánozni, hanem a lényeget megismerni is képes, nem szerzett volna magának sok barátot, akik őt tisztelték és szerették volna? Hiszen például az abderai Prótagorasz[7] vagy a keoszi Prodikosz, de so-

kan mások is, a személyes érintkezés közben meg tudják győzni hallgatóságukat arról, hogy sem a háznépüket, sem az államot nem fogják tudni kormányozni, ha alá nem rendelik magukat az ő nevelésüknek. S éppen e bölcsességük miatt olyannyira szeretik is őket, hogy majd csak nem a vállukon hordják a barátaik. Hát Homéroszt – vagy akár Hésziodoszt is –, ha tudták volna erényhez segíteni az embereket, engedték volna-e kortársaik ősi éneket mondva járni a világot, s nem jobban ragaszkodtak volna-e hozzájuk, mint az aranyhoz, s nem kényszerítették volna őket, hogy náluk lakjanak, s ha nem tudták volna rávenni őket, nem kísérték volna-e őket mindenfelé, amerre jártak, amíg csak elég nevelést nem szereztek volna tőlük?

GLAUKÓN: Szerintem feltétlenül igazad van, Szókratész.

SZÓKRATÉSZ: Nem kell-e tehát azt mondanunk, hogy Homérosztól kezdve minden költő csupán utánzója az erény árnyképeinek, s minden egyébnek, amit költeményeibe foglal; az igazságot azonban nem éri el egyik sem, hanem – mint az imént mondottuk – a festő is, ha csizmadiát ábrázol, csak olyat tud ábrázolni, aki csupán látszik annak, mert hiszen ő maga éppoly keveset ért a csizmadiamesterséghez, mint azok, akiknek az ábrázolás szól, s akik csak a színek és formák alapján látják a dolgot?

GLAUKÓN: Bizony így van.

SZÓKRATÉSZ: Azt hiszem, ugyanezt mondhatjuk el a költőről is: szavaival és kifejezéseivel minden művészetnek csak mintegy a színeit rakja fel, anélkül, hogy valami egyébhez értene, mint az utánzáshoz; de persze más, hasonló lelkületű emberek, akik csupán a szavak alapján látják a dolgokat, ha valaki versmértékben, ütemekben és dallamban szól hozzájuk, már azt hiszik, hogy mindez pompásan van mondva, akár csizmadiamesterségről, akár hadvezetésről vagy bármi másról van szó; olyan nagy varázserejük van természettől fogva ezeknek a költői eszközöknek. Mert persze, ha a költők szavait kivetkőztetjük a zenei művészet színeiből, s a maguk csupaszságában mondjuk el őket, azt hiszem, te is tudod, hogy miképpen hangzanak. Valószínűleg van már erre nézve tapasztalatod.

GLAUKÓN: Van bizony.

SZÓKRATÉSZ: Nem olyanok-e, mint amilyenné a fiatal, de nem szép arc lesz akkor, ha a fiatalság virága már eltűnt róla?

GLAUKÓN: Éppen ólyanok.

... SZÓKRATÉSZ: Ha mármost, Glaukón, olyan Homéroszimádókkal találkozol, akik azt mondják, hogy ez a költő Hellász nevelője, s hogy az emberi dolgok elrendezése és gondozása szempontjából megérdemli, hogy az ember hozzá forduljon, tanuljon belőle, egész életét szerinte rendezze be és aszerint éljen – ám barátságosan és szívesen bánj velük, mint olyan emberekkel, akik tőlük telhetőleg a legjobbat akarják; s még igazat is adhatsz nekik, hogy Homérosz a legnagyobb költő és a tragédiaírók feje; ámde azt is tudnod kell, hogy államunkba az egész költészetből jóformán csak az istenekhez írt himnuszokat és az erényes férfiakról szóló dicsőítő költeményeket szabad befogadnunk; mert ha a dalban vagy a hősi versformában megszólaló édes múzsát beengeded, akkor a törvény és az általánosan legjobbnak elfogadott józan gondolkodás helyett a gyönyör és a fájdalom foglalják el államunkban a királyi széket.

GLAUKÓN: Mindenben igazad van.

SZÓKRATÉSZ: Íme, ez a védekezésünk – visszatérve a költészetre – arra vonatkozólag, hogy bizony akkoriban teljes joggal utasítottuk ki a költészetet államunkból – éppen e tulajdonságai miatt; a józan meggondolás késztetett erre. Hogy azonban senki meg ne vádolhasson bennünket érzéketlenséggel és műveletlenséggel, tegyük hozzá mindjárt azt is, hogy a filozófia és a költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással; az ilyen kifejezések: „csaholó, urára ugató kutya"[8], vagy: „nagy az ostoba, üres fecsegésben", vagy: „a bölcsek uralkodó hordája", vagy: „elmésen töprengenek", mert hogy „éheznek" – s ezernyi ilyenféle mondás, mind az ő régi ellentétükre mutat. De azt is meg kell jegyeznünk, hogy – ha a gyönyörködtető költészet és az utánzó művészet valószínűvé tudná tenni, hogy szükség van rá a jól kormányzott államban – szíves örömest befogadnók, hiszen tudatában vagyunk annak, hogy mi is a varázsa alatt vagyunk; ámde nem engedi a lelkiismeretünk, hogy a nyilvánvaló igazságot eláruljuk. Te talán nem vagy a varázsa alatt, kedves barátom, különösen ha Homérosz művészetén keresztül élvezed?

GLAUKÓN: Sőt, nagyon is.

SZOKRATÉSZ: Nincs-e tehát joga hozzá, hogy újra visszatérjen, feltéve, hogy dalformában vagy valami más versmértékben igazolja magát?

GLAUKÓN: De igen.

SZÓKRATÉSZ: S talán megengedhetjük még pártfogóiknak is, akik maguk nem költők, csak költőbarátok, hogy védelmére kötetlen

beszédben elmondhassák, hogy a költészet nemcsak gyönyörűséget ad, hanem hasznos is az állam és az emberi élet szempontjából; s mi jóindulattal fogjuk őket meghallgatni. Hiszen csak nyerünk vele, ha nem csupán gyönyörűségesnek, hanem hasznosnak is fog mutatkozni.

GLAUKÓN: Hogy is ne nyernénk?

SZÓKRATÉSZ: De ha nem így volna, kedves barátom, akkor – valamint azok, akik egyszer valakibe beleszerettek, de úgy vélik, hogy ez a szerelem nincs javukra, s ezért, ha erőszakkal is, de távol tartják magukat tőle – mi is ezt fogjuk tenni: mivel az ilyen költészet iránti szerelmet belénk oltotta a mi pompás államformánk nevelési rendszere, szívesen vesszük ugyan, ha a legjobbnak és legigazabbnak bizonyul; amíg azonban nem tudja magát igazolni, addig – ha meghallgatjuk is – állandóan a tólünk vallott felfogást s ezt a varázsigét fogjuk alkalmazni magunkkal szemben, s óvakodni fogunk attól, hogy újra visszaessünk a gyermekeknek s a nagy tömegnek való szerelembe. Azt fogjuk tehát magunkra olvasni, hogy nem szabad komolyan venni az ilyen költészetet, mintha ennek valami köze volna az igazsághoz, s mintha egyáltalában komoly volna; sőt, óvakodnia kell tőle annak, aki hallgatja – éppen a lelke alkotmányáért való aggodalomból; s úgy kell felőle vélekednie, mint ahogy mi a költészetről nyilatkoztunk.

GLAUKÓN: Minden tekintetben egyetértek veled.

SZÓKRATÉSZ: Mert nagy dologról van ám szó, kedves Glaukónom, sokkal nagyobbról, mint általában gondolják: arról, hogy az ember jó legyen-e, vagy rossz; tehát sem kitüntetéstől, sem pénztől, sem semmiféle vezérségtől, de legkevésbé a költészettől nem szabad magát arra csábíttatnia, hogy megfeledkezzék az igazságosságról s általában az erényről.

GLAUKÓN: Ezt én is helyeslem, az elmondottak alapján; sőt, azt hiszem, más is.

IÓN

(Részlet)[9]

SZÓKRATÉSZ: ... Mert nem mesterségbeli tudás nálad, hogy Homéroszról jól beszélsz, mint már előbb is mondtam; isteni erő mozgat, az lakozik benned, akárcsak abban a kőben, melyet Euripidész magné-

sziainak, a többség hérakleiainak nevez[10]. Ez a kő nemcsak vonzza magukat a vasgyűrűket, de még arra is képessé teszi, hogy ugyanazt a hatást fejtsék ki, mint ő maga, vagyis, hogy más gyűrűket is vonzzanak, s így gyakran hosszú vasgyűrű-lánc alakul ki, mert mindegyik gyűrű átveszi a kő vonzóerejét. Hasonlóképpen tesz a Múzsa is egyeseket ihletetté, s az ihletettek hatására aztán létrejön a többi lelkesültek lánca.

Egyetlen nagy epikus költő sem mesterségbeli tudása, hanem ihletettsége és megszállottsága következtében alkotta meg gyönyörű költeményeit. Ugyanígy a nagy lírai költők is: ahogyan a korübászok[11] sem józan állapotban táncolnak, a lírai költők sem józanul költik szép dalaikat. Mikor belépnek a harmónia és a ritmus birodalmába, bakkhoszi megszállottság vesz erőt rajtuk, akár bakkhánsnőkön, akik csak megszállottságukban merítenek tejet és mézet a folyókból, józanul soha. Ez történik a lírai költők lelkével is, mint maguk állítják. Hiszen a költők azt mondják, hogy a Múzsák kertjeiben és ligeteiben, mézet ontó forrásokból merítik és hozzák el nekünk költeményeiket, ide-oda szállva ők is, mint a méhek. És igazat beszélnek, mert a költő valóban légies, szárnyas és szent lény, s csak akkor alkothat, ha előbb ihletetté vált, önkívületbe esett, és megszűnik józanul gondolkodni. Amíg az emberben megvan a józan gondolkodás képessége, sem verset írni, sem jósolni nem tud.

Ha pedig nem mesterségbeli tudás, hanem isteni adomány folytán alkotják meg műveiket, ha csak így képesek oly sok szépet elmondani választott tárgyukról, mint például te Homéroszról, akkor ki-ki egyedül abban a műfajban alkothat kiválót, melyre a Múzsától ösztönzést kapott, tehát egyik a dithüramboszban, másik az enkómionban,[12] a táncdalban, az eposzban vagy iamboszban, viszont valamennyi többiben hiábavalóan fog kísérletezni. Persze, mert nem mesterségbeli tudás, hanem isteni erő adja a szavakat a szájukba; ha mesterségbeli tudásuk alapján beszélnének szépen valamiről, úgy egyúttal minden másról is szépen beszélnének.

Az istenség azért fosztja meg józan gondolkozásuktól, azért teszi szolgáivá őket a látnokokkal és az ihletett jósokkal együtt, hogy mi, hallgatók megtudjuk: nem ők mondják el nekünk azt a sok fontos dolgot, hanem maga az isten szól, őáltaluk beszél hozzánk. Arra, amit mondok, a khalkiszi Tümikhosz a legjobb bizonyíték: nem írt soha egyetlen említésre méltó költeményt sem, csak azt a mindenütt énekelt paiant,[13] mely talán a legszebb vers a világon, saját bevallása szerint

egyenesen „a Múzsák szerzeménye". Azt hiszem, ezáltal bizonyítja be legvilágosabban, minden kétségünket eloszlatva az isten, hogy a nagy költemények nem emberi erővel készültek, nem emberektől származnak, hanem isteniek és az istenek művei, a költők pedig az istenek tolmácsai csupán, annak az istennek megszállottai, akinek éppen a hatása alatt állnak. Ennek bizonyságára az isten a legszebb verset szándékosan a leggyengébb költővel énekeltetheti el . . .

A LAKOMA

(Részlet)[14]

A szerelemnek ezekbe a rejtelmeibe bizonyára téged is be lehet avatni, Sokrates, de már a teljes beavatást és a felmutatást, nem tudom, fogod-e bírni erővel, pedig az egész eddig megtett útnak csak ez a cél ad értelmet. Én mindenesetre beszélni fogok és készségben nem lesz nálam hiány, te meg igyekezz követni, ha tudsz. Aki a helyes úton igyekszik ezt a célt elérni, annak már kora ifjúságában a szép testek felé kell elindulnia. Ha jól irányítja a vezető, először egy bizonyos testet fog szeretni s annak társaságában szép gondolatokat világra hozni. De azután rájön, hogy bármely test szépsége édestestvére a másikénak, s hogy ha valóban a forma szépségét kell keresni, csak az oktalanság nem ismeri fel, hogy az összes testekben ugyanaz a szépség lakik. Mikor ezt megérti, minden szép test szerelmese lesz, az eddigi túlságos hév pedig alábbhagy, mert most már az egyest megveti és kevésbe veszi. A következő állomás az, hogy a lélek szépsége becsesebb lesz számára a testénél, úgyhogy még ha szerény is a test virága, de a lélek értékes, ennyi elég neki arra, hogy szeresse és törődjön vele, hogy olyan gondolatokat szüljön és keressen neki, amelyek kiválóbbá teszik az ifjút. Ez megint arra viszi, hogy megértse a foglalkozások és törvények szépségét és felismerje, hogy mindez a szépség rokonságban van egymással; a test szépségének pedig ezután már csak csekély jelentőséget fog tulajdonítani. A foglalkozásoktól a tudományokhoz fogja vezetni mestere, hogy a tudományok szépségét is meglássa és most már a szép sokféleségének ismeretében ne egyet dédelgessen, mint egy cseléd, egy fiúét, férfiét vagy foglalkozásét, mert így silány marad és kicsinyes;

hanem a szép roppant tengerét szemlélve, sok szép és nagyszabású gondolatot szüljön, dúsgazdag bölcsességből fakadó eszméket. Végül így megerősödve és megnövekedve, meglát egy bizonyos egyetlen tudományt, amelynek tárgya a szép egy eddig nem látott fajtája. (De most azután úgy kell figyelned, ahogy csak tudsz.) Mikor valaki a vezetés segítségével elérte ezt a pontot az úton, amely a szerelem ismerete felé visz (megszemlélte tehát a szép fajait egymásután, helyes sorrendben), az út utolsó szakaszán hirtelen valami csodálatosan szépet pillant meg, végre azt, Sokrates, amiért volt az út minden fáradalma. Ez a szép először is örökké létező, nem születik és nem pusztul el, nem nő és nem fogy; azután nem szép ebben, de csúnya abban, egyszer szép, máskor nem, szép ebben a vonatkozásban, de csúnya abban, szép itt, de csúnya ott (amennyiben egyesek számára szép, mások számára csúnya). Ez a szép továbbá nem egy arcban fog neki megjelenni (példának okáért), sem egy kézben, sem bármi másban, aminek teste van, nem is előadásban vagy egy tudományban, egyáltalán nem valami másban, ami tőle különböző lenne, valamely élőlényben pl. a földön vagy az égen, hanem önmagában és természetének tökéletes egysége folytán soha el nem szakadva önmagától. Ellenben minden más, ami szép – most már látja – ebben részesedik, oly módon azonban, hogy születésük és pusztulásuk őt sem gyarapítja, sem csökkenti, egyáltalán semmi hatással sincs rá. Mikor tehát valaki a helyesen értelmezett fiúszerelem segítségével feljutott oda, ahol már derengeni kezd ez a szépség, a végső cél közvetlen közelében tudhatja magát. Mert ez az igaz út a szerelem ismeretéhez: elindulni a mi világunk szépségeitől és annak a végső szépségnek kedvéért egyre magasabbra emelkedni, mint egy lépcső fokain, egy szép testről kettőre, kettőről valamennyire, a szép testektől a szép foglalkozásokra, a foglalkozásokról a szép tudományokra, míg végül a tudományokról feljut arra a tudományra, amelynek nincs más tárgya, mint ez a legfelső szépség, s akkor végre megismeri a szépséget önmagában.

Ha van valami az életben, Sokrates, amiért érdemes élni, ez mindenesetre az: szemlélni a szépséget önmagában. Ha azt egyszer meglátod, úgy fogod érezni, hogy sem az aranyat nem lehet hozzámérni, sem az értékes ruhákat, sem a szép fiúkat és ifjakat; pedig most, ha látod őket, te és sok más, mélységesen megrendültök és kész lennétek (ha volna rá mód) sem enni, sem inni, csak nézni őket és el nem mozdulni mellőlük. Mit gondolsz, mit érezhet az, akinek megadatnék látni a szépet önmagában, romlatlanul, tisztán, semmi idegen elemmel sem

keveredve; aki képes volna az emberi testtel, színekkel és más halandó haszontalansággal szennyezett szép helyett megpillantani az isteni szépséget önmagában, természete tökéletes egységében? Azt gondolod talán, hogy nyomorúságos élete lenne annak, aki erre fordítaná tekintetét, ezt a szépséget szemlélné, azzal a képességgel, amely megfelel neki, és el nem válna tőle? Nem látod-e, hogy valójában egyedül az ilyennek sikerülhet az erények képmásai helyett valóságos erényeket világra hozni, mert ő már nem képmásokkal érintkezik, hanem a valósággal? Aki pedig valóságos erényeket hoz világra és nevel fel, elnyeri az istenek kegyét és – ha ez lehetséges embernek – a halhatatlanságot.

ARISZTOTELÉSZ
(i. e. 384–322)

A görög filozófia fejlődésének enciklopédikus összegezője. Az esztétika számára jelentős művei a *Poétika, Politika* és *A retorikáról*. Esztétikai rendszerének központi fogalma a mimézis. A művészet feladata szerinte az éthosz utánzása, az ember világának felidézése. Műfajelmélete főleg a tragédia, költészet és a zene esztétikai sajátosságaival foglalkozik. A tragédiáról vallott nézeteinek középpontjában a cselekmény egységének követelménye áll. Esztétikájának másik fontos kategóriája a katarzis, melynek lényege, hogy a tragédia a nézőkben félelmet és részvétet ébreszt, s ezáltal „megtisztítja" őket a szélsőséges szenvedélyektől.

POÉTIKA

(Részletek)[1]

I

A költészetről magáról és annak műfajairól kívánunk beszélni: arról, hogy melyik milyen hatással rendelkezik, s miképpen kell alakítani a tárgyul szolgáló elbeszéléseket, hogy művészileg értékes legyen a költemény, továbbá, hogy hány részből és milyenekből álljon, s ugyanígy minden egyébről is, ami csak vizsgálódásunk körébe tartozik – kezdve természetszerűleg az alapelemeken.

Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithüramboszköltészet s a fuvola- és lantjáték nagy része, egészben véve mind utánzás. Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak. Amiképpen ugyanis színnel és vonallal sok dolgot utánoznak egyes festők (kik mesterségbeli tudás, kik megszokás útján), más művészek viszont hanggal, ugyanígy van az említett művészetekben is: valamennyien utánoznak ritmussal, nyelvvel és dallammal, vagy külön alkalmazva, vagy vegyítve ezeket. A fuvola- és lantjáték például csupán a dallamot és ritmust használja, s vannak más ilyen jellegű művészetek is, mint például

a sípjáték; magával a ritmussal, dallam nélkül utánoz a táncosok művészete, mert hiszen a ritmusok alakításával ők is utánozzák a jellemeket, szenvedélyeket és tetteket.

A szavak művészete csak prózát vagy verset használ, s ez utóbbi lehet vagy vegyes formájú, vagy végig azonos versmértékű, de összefoglaló elnevezése máig sincs. Nem rendelkezünk ugyanis közös elnevezéssel Szóphrón és Xenarkhosz mimoszaira[2] és a szókratészi beszélgetésekre, sem arra, ha valaki epikus vagy elégiai, vagy más efféle versmértékben végzi az utánzást – eltekintve attól, hogy az emberek, a versformával kapcsolva össze a költői tevékenységet, ezeket elégiaköltőknek, amazokat meg eposzköltőknek nevezik, nem az utánzás módja szerint jelölve meg a költőket, hanem általában a versmérték szerint. Még azt is „költészetnek" szokták nevezni, ha valamilyen orvosi vagy természettudományi tárgyat foglalnak versbe. Pedig a versmértéken kívül semmi közös nincs Homéroszban és Empedoklészben[3], úgyhogy amaz joggal nevezhető költőnek, emez viszont inkább természettudósnak, mint költőnek. Ugyanígy azt is költőnek kell neveznünk, aki mindenféle versformát keverve végez utánzást, mint ahogy például Khairémón[4] megírta mindenféle metrumból összekevert rhapszódiáját, a *Kentauroszt*. – Ezekről tehát ennyit állapítsunk meg.

Vannak olyan művészeti ágak, amelyek az említett eszközök mindegyikét használják – tehát a ritmust, a dallamot és a versmértéket –, mint például a dithürambosz- és nomosz-költészet[5] meg a tragédia és a komédia; ezek abban különböznek, hogy egyesek egyszerre használják, mások csak felváltva. Szerintem tehát a művészeti ágakat az különbözteti meg, hogy milyen eszközökkel végzik az utánzást.

II

Mivel az utánzók cselekvő embereket utánoznak, vagy kiválóknak, vagy hitványaknak kell lenniük (a jellemek szinte mindig csak ezekhez igazodnak, hiszen a hitványság és a kiválóság által különbözik minden jellem): vagy nálunk jobbaknak, vagy rosszabbaknak, vagy hozzánk hasonlóknak, mint ahogy a festők is csinálják: Polügnótosz jobbakat, Pauszón rosszabbakat, Dionüsziosz[6] pedig hozzánk hasonlókat festett.

Világos, hogy az említett utánzások mindegyikében megvannak ezek a különbségek; az eltérések abból fakadnak, hogy mást-mást utánoznak. A táncban, a fuvola- és lantjátékban is létrejönnek ezek az elté-

rések, s ugyanígy megvannak prózában és versben is: így például Homérosz nálunk jobbakat, Kleophón hozzánk hasonlókat, a thaszoszi Hégemón, az első paródia-író és Nikokharész, a *Déliasz* írója rosszabbakat utánoz. Hasonlóképpen áll ez a dithüramboszokkal és nomoszokkal; az embereket is ábrázolhatná úgy valaki, mint ahogy a küklópszokat Timotheosz és Philoxenosz.[7]

Ebben különbözik a tragédia is a komédiától: ez hitványabbakat, az meg jobbakat akar utánozni kortársainknál.

III

A harmadik különbség abból fakad, hogy egy-egy költő miképpen ábrázol valamilyen tárgyat. Előfordul, hogy ugyanazokkal az eszközökkel és ugyanazt utánozzák, de az egyik költő maga is beszél, mást is megszólaltat (mint ahogy Homérosz teszi), a másik csak ő maga szólal meg, és nem adja át a szót, a harmadiknál viszont az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek.

Ez a három különbség van meg tehát az utánzásnál, amint már bevezetőnkben is mondottuk: abból fakadnak e különbségek, hogy milyen eszközökkel, mit és hogyan utánoznak. Eszerint például Szophoklész egyrészt olyan utánzó, mint Homérosz, mert mindketten értékes embereket utánoznak, másrészt meg olyan, mint Arisztophanész, mert cselekvő és tevékenykedő embereket utánoznak mindketten. Azért is nevezik egyesek az ő műveiket „drámák"-nak, mert cselekvő embereket utánoznak.

Egyébként a tragédiát és a komédiát a dórok tartják saját vívmányuknak. A „komédiá"-ra a megaraiak tartanak igényt, mondván, hogy náluk a demokrácia idején keletkezett[8], és a szicíliaiak, mert onnan való Epikharmosz, a költő, aki jóval korábban élt, mint Khionidész és Magnész[9]. A „tragédiá"-t némely peloponnészosziak igénylik a magukénak, és bizonyítékul hozzák fel a kifejezéseket is: ők a falvakat *kómé*nak nevezik, az athéniak pedig *démosz*nak, úgyhogy a *kómódosz*okat nem a „felvonulni", *kómazein* ige alapján nevezték el, hanem arról, hogy a falvakban bolyongtak, lenézve a várostól; a „cselekedni" igét is ők fejezik ki a *drán,* az athéniak viszont a *prattein* szóval. Az utánzás különbségeiről, s hogy hány van és milyenek, elég ennyit elmondanom.

Úgy látszik, a költészetet egészében két ok hozta létre, mégpedig természeti okok. Az utánzás vele született tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömét leli az utánzásban. Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája: vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nemcsak a bölcsek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is – csak éppen kisebb mértékben. Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más. Ha viszont történetesen előbb még nem látták az ábrázolt tárgyat, akkor nem az utánzás adja az élvezetet, hanem a művészi feldolgozás, a szín vagy valami más ilyen ok.

Mivel természettől megvan bennünk az utánzás, az összhang és ritmus érzéke – s világos, hogy a versmértékek csak a ritmus részei –, a kezdettől fogva legtehetségesebbek lassanként előre haladva, rögtönzéseikből fejlesztették ki a költészetet. A költészet az egyes költők sajátos jelleme szerint vált szét: a komolyabbak a szép tetteket és a kiváló emberek tetteit utánozták, a közönségesebbek pedig a hitványakét, először költve gúnydalokat, mint ahogy mások himnuszokat és dicsérő énekeket.

A Homérosz előtti időkből senkinek a gúnyverseit nem tudjuk megemlíteni, pedig valószínű, hogy sok volt, Homérosztól kezdve pedig már van is, mint például az ő *Margitésze*[10] és a hasonlók. Ezekben a megfelelő versmérték, az iambosz került alkalmazásra; azért nevezik a gúnydalt most is iambosznak, mert ebben a versmértékben gúnyolták[11] *(iambidzon)* egymást. – A régiek közül tehát egyesek hőskölteményeket, mások iamboszokat költöttek. Mint ahogy Homérosz a komoly tárgyaknak elsőrendű költője volt – mert nem egyszerűen jó, hanem drámai felépítésű utánzásokat alkotott –, ugyanúgy a komédia formáját is ő jelölte ki elsőként, nem a gáncsoskodást, hanem a nevetségest alakítva drámailag. A *Margitész* olyan viszonyban van a komédiával, mint az *Iliász* és *Odüsszeia* a tragédiával.

Mikor a tragédia és komédia már kifejlődött, a költők – akik természetük szerint egyik vagy másik költészeti ághoz vonzódtak – az

iamboszok helyett komédiákat, illetve az eposzok helyett tragédiákat kezdtek írni, mivel ezek a formák jelentősebbekké és tekintélyesebbekké váltak amazoknál. Más kérdés azonban annak megvizsgálása, hogy a tragédia már tökéletessé alakult-e vagy nem – akár magukat a műveket, akár színházi előadásukat véve figyelembe.

Kezdetben – mint említettem – rögtönző jellegű volt a tragédia meg a komédia is. Azt a dithürambosz énekesei, ezt meg a sok városban most is dívó phallikus dalok előadói fejlesztették ki lassanként. Sok változáson keresztül, a tragédia végül megállapodott, mikor megkapta természetének megfelelő alakját a színészek számában is. Ezt először Aiszkhülosz emelte egyről kettőre, csökkentve a kar szerepét, és a párbeszédet állítva a középpontba; a három színészt és a díszletezést Szophoklész vezette be.

Ami a terjedelmet és jelleget illeti: rövid történetekből és nevetséges nyelvezetből fejlődött magasztossá. a szatírajátékhoz illő jelleg megváltozásával; versmértéke ugyanakkor a tetrameter[12] helyett az iambosz lett (eleinte ugyanis a tetrametert használták, mert a műfaj szatírjátékszerű és táncosabb jellegű volt). A párbeszéd megjelenésével maga a természet találta meg a megfelelő versmértéket, mivel a metrumok közül az iambosz beszélhető legjobban; ezt bizonyítja, hogy beszélgetés közben leginkább iamboszokat mondunk, hexametereket pedig csak ritkán, ha kilépünk a közönséges beszédből. Ami az epizódok bőségét és az egyes részek díszítési módját illeti, arról ne beszéljünk, mert sok munkába kerülne részletes taglalásuk.

V

A komédia, mint mondottuk, a hitványabbak utánzása, nem a roszszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is. A nevetséges ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság, amilyen – rögtöni példával élve – a komikus álarc: rút és torz valami, de nem okoz fájdalmat.

A tragédia változásai és e változások kezdeményezői közismertek, a komédiáé azonban – mivel kezdetben nem vették komolyan – nem. Még kart is csak későn adott a komédia-játékosoknak az arkhón[13], s ezek is önkéntesek voltak. Csak akkortól emlékeznek meg e műfaj elismert költőiről, amikor már kialakult formát öltött a komédia. Hogy ki alakította ki az álarcokat vagy a prológust, a színészek szá-

mát és a többi mozzanatot, nem ismeretes. Költött mesét először Epikharmosz és Phormisz alkalmazott. A komédia eredetileg Szicíliából származott; az athéniak közül elsőként Kratész[14] kezdte elhagyni a személyes gúnyolódó jelleget, hogy általános érvénnyel alkalmazzon párbeszédet és cselekményt.

Az eposz megegyezik a tragédiával abban, hogy komoly tettek vagy emberek versmértékben történő utánzása. Különböznek viszont a versmértékben, mert az eposzé egyfajta és elbeszélő jellegű, s ezen felül terjedelemben is. A tragédia ugyanis leginkább egyetlen nap idejére terjed, vagy csak kevéssel haladja meg, az eposznak viszont nincs meghatározott időtartama, bár ezzel eleinte a tragédiákban is ugyanúgy bántak, mint az eposzokban. Elemeik részben azonosak, részben csak a tragédiára jellemzők; ezért aki a tragédiáról tudja, hogy értékes-e vagy gyenge, meg tudja ítélni az eposzokat is. Mert ami megvan az eposzban, az megvan a tragédiában is, de ami ez utóbbiban van meg, az nincs meg az eposzban.

VI

A hexameterben írt utánzásról és a komédiáról később fogunk beszélni; tárgyaljuk meg viszont a tragédiát, kiemelve lényegének a mondottakból adódó meghatározását. A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízesített nyelvezettel, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján –, a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást[15]. „Megízesített" beszédnek azt nevezem, amelynek ritmusa, harmóniája és dallama van; az „egyes elemek külön-külön" azt jelentik, hogy egyes részek csak a versmértékkel hatnak, mások viszont énekkel is. Mivel az utánzást cselekvő személyek végzik, először is szükségszerűen része a tragédiának a színpadi díszlet, azután az ének és a nyelvezet, mert ezek által megy végbe az utánzás. Itt nyelvezetnek a versmértékek alkalmazását nevezem, az ének jelentése pedig úgyis világos.

Mivel a tragédia valamilyen cselekvés utánzása, cselekvő személyek hajtják végre, akiknek bizonyos meghatározott jelleggel kell rendelkezniük, jellemüknek és gondolkodásuknak megfelelően; ezen az alapon állapítjuk meg a cselekedetek jellegét is, s a cselekedeteknek

két természettől adott oka van, a jellem és a gondolkodásmód, ezek szerint érnek célt vagy vallanak kudarcot. A cselekedet utánzása a történet; történetnek itt a cselekmények összekapcsolódását nevezem, jellemnek azt, aminek alapján meghatározzuk a cselekvők jellegét, gondolkodásmódnak pedig azt, ahogy a beszélők előadnak valamit vagy gondolatukat kifejezik.

Az egész tragédiának tehát hat alkotó eleme kell hogy legyen, ezek által kapja meg jellegét a tragédia, mégpedig: a történet, jellemek, nyelv, gondolkodásmód, díszletezés és zene. Két elem eszköze, egy módja, három tárgya az utánzásnak – ezeken kívül semmi más nincs. Ezeket jó néhány tragédiaíró úgyszólván különálló eszközökként használja fel[16]. A díszletezés ugyanis megvan mindben, s a jellem, történet, nyelv, zene s gondolkodásmód ugyanúgy.

A legfontosabb ezek közül a tettek összekapcsolása, mert a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása. A szerencse és a szerencsétlenség is a cselekvésben van, és a cél is valamilyen cselekedet, nem valamiféle elvont jelleg; az emberek jellemük szerint lesznek olyanok, amilyenek, de tetteik szerint lesznek szerencsések vagy ellenkezőleg. Egyáltalán nem azért cselekszenek, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemek nyilatkoznak meg a tettek által. Ezért a cselekedetek – vagyis a történet – a tragédia célja, a cél pedig minden közt a legfontosabb. Cselekmény nélkül nem is léteznék tragédia, de jellemek nélkül még lehetne.

Valóban, a legtöbb új költő tragédiáiból hiányoznak a jellemek, és általában sok ilyen költő van, mint ahogy például a festők között Zeuxisz[17] is viszonyul Polügnótoszhoz: ez kitűnő jellemfestő, amannak festészetében azonban semmi jellem nincs. Sőt, ha valaki összerakna erkölcsös beszédeket, nyelvezettel és gondolkodásmóddal jól megalkotva, akkor sem végezné el azt, ami a tragédia feladata; sokkal inkább megteszi ezt a szegényesebb eszközű tragédia, ha van benne történet, azaz a cselekedetek összekapcsolása.

A további legfontosabb tényezők, amelyek által a tragédia a lélekre hat, a történet elemei: a fordulatok és felismerések. Ezt bizonyítja az is, hogy a kezdő költők előbb tudnak a nyelv és jellemek tekintetében sikeresen alkotni, mint cselekményt szerkeszteni, akárcsak a régi költők is szinte mindnyájan. Tehát a tragédiának az alapja és mintegy lelke a történet, a jellemek csak másodrendűek. Hasonló a helyzet a festészetben is: ha valaki a legszebb festékeket keni is fel, de összevissza, nem gyönyörködtet úgy, mintha alakokat rajzol, mégha csak fehéren is.

Hiszen a tragédia cselekvés utánzása, és ezáltal főleg cselekvő embereké.

A harmadik elem a gondolkodásmód, vagyis a képesség annak kifejezésére, ami lehetséges és a helyzetnek megfelelő, ami a beszédekben a politika és retorika körébe tartozik; a régiek ugyanis politikusan, a mostaniak retorikusan beszélő alakokat alkotnak. – A jellem az, ami megvilágítja a törekvést, hogy miféle. Ezért nincs jellem az olyan beszédekben, amelyekben nem világos, mire törekszik vagy mit kerül a beszélő. A gondolkodásmód pedig az az elem, amely által kimutatják, hogy valami van vagy nincs, vagy általánosságban jelentenek ki valamit.

A negyedik elem a beszédek nyelve. Amint előbb is esett szó róla, nyelvnek nevezem a szavak által való közlést, ami versben és prózában ugyanúgy hat. – A hátralevők közül az ének az „ízesítések" legfontosabbika. A díszletezés is figyelemkeltő, de a legkevésbé művészi és legkevésbé tartozik sajátképpen a költészethez; a tragédia hatása ugyanis előadás és színészek nélkül is létrejön – azonkívül a díszletezés kivitelezésében a díszletmester mestersége illetékesebb a költőkénél.

VIII

Attól még nem lesz egységes a történet, mint egyesek vélik, hogy egy személyről szól. Végtelen sok dolog történhetik ugyanis egy emberrel, amelyek némelyikéből egyáltalán nem lesz egység; ugyanígy egy embernek sok tette is lehet, amelyekből nem lesz semmiféle egységes cselekmény. Ezért mindazok a költők hibáznak, akik csak Héraklész- vagy Thészeusz-eposzt[18] és ilyesfajta költeményeket írnak, abból kiindulva, hogy mivel Héraklész egy személy volt, a történet is szükségképpen egységessé válik. Homérosz viszont, mint ahogy egyebekben is kiemelkedik, úgy látszik, ebben a tekintetben is helyesen ítélte meg a dolgot, akár mesterségbeli tudása, akár vele született tehetsége következtében: például az *Odüsszeiát* alkotva nem írt bele mindent, ami csak Odüsszeusszal történt – például hogy a Parnasszoszon megsebesült, meg hogy a gyülekezésnél őrültnek tettette magát[19] –, mert ezek közül egyikből sem következett a másik szükségszerűen, vagy a valószínűség alapján. Nem; olyan egységes cselekmény szerint szerkesztette meg az *Odüsszeiát* s hasonlóképpen az *Iliászt* is, amilyenről beszéltünk.

Szükséges tehát, hogy – amiképpen a többi utánzó művészetekben

is egy tárgy egységes utánzásával van dolgunk – ugyanígy a történet, mivel cselekmény utánzása, egységes és teljes cselekményt utánozzon; a cselekmény részeinek pedig úgy kell összekapcsolódniuk, hogy egyetlen rész-áttétele vagy elvétele nyomán szétessék és összekavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek.

IX

Az elmondottakból az is világos, hogy nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségszerűség alapján. A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e (mert Hérodotosz művét versbe lehetne foglalni, és versmértékben ugyanígy történetírás maradna, mint versmérték nélkül), hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.

Az általános az, hogy egy bizonyos ember bizonyos meghatározott módon beszél vagy cselekszik, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint, s erre az általánosra törekszik a költészet, bár egyéni neveket gondol ki; az egyedi viszont az, hogy például mit tett ténylegesen Alkibiadész, vagy milyen élményben volt része.[20] A komédia viszonylatában ez már világossá vált: szerzőik a történetet a valószínűség alapján alkotják meg, s így a szereplőknek tetszés szerinti neveket adnak, nem úgy, mint az iambosz-írók, akik egyes konkrét emberekről írnak. A tragédiában viszont kitartanak a történeti nevek mellett. Ennek az az oka, hogy a lehetséges hihető is: a meg nem történt eseményekről nem hisszük el, hogy lehetségesek, de világos, hogy a megtörténtek lehetségesek, mert nem történtek volna meg, ha lehetetlenek lettek volna.

Némely tragédiában egy-két ismert név van, a többi pedig kitalált, másokban viszont egyáltalán nincs ismert név, mint például Agathón[21] *Antheusz*ában, ahol a cselekmény és a szereplők neve egyként a szerző kitalálása, de azért semmivel sem kevésbé gyönyörködtet. Nem kell tehát feltétlenül arra törekedniük a költőknek, hogy ragaszkodjanak a

hagyományos történetekhez, amelyekről a tragédiák szólnak. Nevetséges is lenne erre törekedni, mikor a legelterjedtebb történetek is csak kevesek számára ismerősek, mégis mindenkit gyönyörködtetnek.

Világos tehát, hogy a költőnek inkább a történet, mint a versforma mesterének kell lennie, amennyiben az utánzás révén lesz költővé, utánzásának tárgyát pedig a tettek alkotják. Semmivel sem kevésbé költő, ha megtörtént eseményeket ír meg, mert némely megtörtént eseménynél semmi akadálya sincs, hogy olyan legyen, amilyen a valószínűség alapján lenne; ennyiben ő azoknak az eseményeknek a költője lesz.

Az egyszerű történetek és cselekmények közt legrosszabbak azok, amelyek epizódokkal vannak túlzsúfolva. Epizódokkal túlzsúfoltnak nevezem azt a történetet, amelyben az egymás utáni epizódok nem a valószínűség és nem a szükségszerűség alapján következnek be. Ilyeneket a rossz költők azért csinálnak, mert rossz költők, a jók viszont a versenybírák kedvéért; ha ugyanis versenyre szánt darabokat írnak, és ezért a lehetőségen túl nyújtják a történetet, sokszor kényszerülnek eltérni a helyes sorrendtől. Továbbá: a tragédia nem pusztán egy teljes cselekménynek az utánzása, hanem félelmes és szánalmat keltő eseményeké, s ezeket az érzelmeket leginkább az váltja ki, ha az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek. Így a csodálatos is jobban hat, mint ha magától vagy véletlenül történnék, mert a véletlenek közül is azok a legcsodálatosabbak, amelyek mintegy célzatosan következtek be, mint például amikor Mitüsz[22] szobra Argoszban rázuhant a gyilkosra, és megölte, mikor a szobrot nézegette. Az ilyen események nem úgy tűnnek fel, mintha merő véletlenből történtek volna, s az ilyen történetek szükségszerűen szebbek is lesznek.

X

A történetek egy része egyszerű, más része bonyolult, mivel a cselekedetek is – amelyeknek utánzásai a történetek – természetszerűleg ilyenek. Egyszerűnek azt a cselekményt nevezem, amelynek – meghatározásunk szerint – folyamatos és egységes menetében fordulat vagy felismerés nélkül következik be a változás; bonyolultnak pedig azt, amelyben a változás felismerés vagy fordulat, vagy mindkettő következtében jön létre. Ennek azonban magából a cselekmény szerkezetéből kell létrejönnie úgy, hogy az előzményekből a szükségszerűségnek vagy

valószínűségnek megfelelően következzék be. Nagy különbség ugyanis, hogy valamilyen esemény valaminek a következtében vagy egyszerűen valami után történik.

XI

A fordulat – amint már meghatároztuk – a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy szükségszerűség szerint. Az *Oidipusz*ban például azért jön a hírnök Oidipuszhoz, hogy megörvendeztesse, és eloszlassa anyja miatti félelmét, de amikor felvilágosítja arról, hogy ki ő valójában, éppen az ellenkezőjét éri el. Vagy például a *Lünkeusz*ban[23] már halálra szánva hurcolják Lünkeuszt, Danaosz pedig követi, hogy megölje, s úgy alakulnak az események, hogy Danaosz hal meg, Lünkeusz pedig megmenekül.

A felismerés, mint neve is jelzi, a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek örömére vagy fájdalmára következik be. Legszebb a felismerés, ha ugyanakkor fordulat is történik, mint az *Oidipusz*ban. Vannak más felismerés-fajták is, mert – mint említettük – élettelen és tetszés szerinti tárgyakra is, meg arra is vonatkozhatnak, hogy valaki megtett-e valamit vagy nem tett meg. De leginkább illik a történethez – vagyis a cselekményhez – az, amelyről fentebb beszéltünk; mert az ilyen felismerés és fordulat vagy félelmet, vagy szánalmat vált ki, s éppen ilyen cselekedetek utánzása a tragédia, amint leszögeztük; a szerencse és szerencsétlenség is ilyen felismerésekkel következik be. Mivel a felismerés bizonyos emberek felismerése, előfordul, hogy csak az egyik ismeri fel a másikat, s ebből kiviláglik, hogy a másik kicsoda; de előfordul az is, hogy kölcsönösen felismerik egymást, mint ahogy Iphigeneiát felismeri Orcsztész a levélküldésből, ahhoz viszont, hogy az őt felismerje, másik felismerés szükséges.[24]

A történetnek tehát ez a két része: a fordulat és felismerés; a harmadik a szenvedés. A fordulatról és felismerésről már volt szó. A szenvedés pusztító és fájdalmas cselekmény, mint amilyenek a nyíltszíni halálesetek, a mértéktelen fájdalmak, megsebesülések s más hasonlók.

Úgy kell megszerkeszteni és szöveggel kidolgozni a történeteket, hogy a lehető legszemléletesebbek legyenek. A költő így a dolgokat maga előtt látva, mintegy az események szemtanújaként a legvilágosabban megtalálja, hogy mi a megfelelő, és legkevésbé kerüli el figyelmét ennek ellenkezője. Bizonyíték erre az, amit szemére vetettek Karkinosznak. Amphiaráosz ugyanis nála kilép a szentélyből, s ez – mivel nem képzelte el szemléletesen – elkerülte a figyelmét; meg is bukott a színpadon, mert a nézők megharagudtak miatta[25].

Amennyire lehetséges, a szereplők magatartásába is bele kell helyezkednie a költőnek; a legvalószerűbb hatást ugyanis – a természeti azonosság következtében – azok keltik, akik maguk is az illető szenvedély állapotában vannak, és így az izgatott izgat fel, és a haragos kelt haragot a legvalóságosabban. Ezért a költészet inkább a született tehetség, mint a megszállottság dolga; mert amazok jó képzelőtehetségűek, emezek meg csak ekszaktikus hajlamúak.

A költőnek először nagyjából kell felvázolnia a hagyományozott és önállóan kitalált történeteket, azután epizódokkal ellátnia és teljes terjedelmében megírnia. A „nagyjából" alatt pedig ezt értem, az *Iphigeneia* példáján szemléltetve: egy leányt fel akarnak áldozni, de ő az áldozók számára érthetetlen módon eltűnik, és egy más vidékre jut, ahol az a szokás, hogy az idegeneket feláldozzák az istennőnek, s ő ezt az áldozópapi tisztséget kapja meg; később történetesen odaérkezik a papnő fivére (az, hogy odakerülését valamiért az isten rendelte el, kívül esik a cselekmény egészén, az pedig, hogy miért, kívül esik a mítoszon)[26], odaér, fogságba kerül, s már feláldoztatás előtt áll, mikor felismeri nővérét – vagy úgy, ahogy Euripidész, vagy úgy, ahogy Polüidosz ábrázolta, a valószínűségnek megfelelően, vagyis úgy, hogy nemcsak nővérének, hanem neki magának is a feláldoztatás sorsára kell jutnia, s éppen ebből következik be a megmenekülés.[27]

Ezek után kell az egyes szereplőknek nevet adva megalkotni az epizódokat is, hogy szerves alkotórészei legyenek az egésznek, mint például Oresztész esetében az őrjöngés, amely miatt fogságba esik, és a megszabadulás a megtisztulási szertartás következtében[28].

A drámákban az epizódok rövidre fogottak, az eposz viszont általuk lesz terjedelmessé. Mert például az *Odüsszeiá*nak nem is nagy a mondanivalója: valaki sok évig távol van, egy isten szemmel tartja, s ő magára marad; közben otthon az a helyzet, hogy vagyonát a kérők

pusztítják, és fia ellen cselt szőnek; ő azonban – viharokon keresztül – hazaérkezik, némelyek felismerik, s ő megmenekül, ellenségeit pedig elpusztítja. Ez a lényeg, a többi csak epizód.

XXIII

Az elbeszélő és verses utánzásra vonatkozólag világos, hogy az eseménysorozatot – akárcsak a tragédiákban – drámaian kell megszerkeszteni, vagyis egy egységes és teljes cselekmény köré, amelynek eleje, közepe és vége van, hogy mint egy egészet alkotó lény, a rá jellemző gyönyörűséget adja meg, és ne hasonlítson szerkezete a történeti művekéhez, amelyekben szükségszerűen nem egy cselekményt, hanem egy korszakot mutatnak be, s ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz. Mert például ugyanabban az időben történt a szalamiszi tengeri ütközet és Szicíliában a karthágóiak elleni csata, azonban nem irányultak egy közös célra;[29] ugyanígy egyéb, egymást követő időszakokban is olykor egyik esemény a másik után történik, de közös végcél nem következik belőlük. Sajnos, a költők nagy része éppen ezt téveszti szem elől.

Homérosz, mint már beszéltünk róla, ebben is csodálatra méltónak tűnik a többi költővel szemben: tudniillik a háborút – bár kezdete és vége is volt – nem próbálta egészében feldolgozni; ebben az esetben ugyanis a cselekmény túlságosan terjedelmes és áttekinthetetlen lett volna; vagy ha terjedelemben mértéket tartott volna, az események tarkasága miatt bonyolódott volna össze a cselekmény. Ő ehelyett egyetlen részt emelt ki s több epizódot iktatott közbe (a hajók katalógusát stb.), amelyekkel költeményét változatossá tette. A többiek ellenben egy személyről, egy időszakról és egy sokrészes cselekményről írnak, mint a *Küpria* és a *Kis Iliász* költője.[30]

Ezért mind az *Iliász*ból, mind az *Odüsszeiá*ból csak egy vagy esetleg két tragédiát lehetne megalkotni, a *Küpriá*ból viszont többet, s a *Kis Iliász*ból legalább nyolcat: A fegyverek odaítélése, Neoptolemosz, Philoktétész, A koldulás, Trója pusztulása, Az elhajózás, Szinón és A trójai nők.

POLITIKA

(Részlet)[31]

... Elsősorban azt kell kutatnunk, vajon a neveléshez számítsuk-e a zenét, vagy sem, és hogy a megtárgyalt három alkalmazásnál, tehát a műveltségnél, szórakozásnál, időtöltésnél melyikben nyilvánul meg a hatása. Nagyon valószínű, hogy mindegyikhez számítható és mindegyikhez köze van. A szórakozás ugyanis a pihenés kedvéért van, a pihenés pedig kétségkívül kellemes (hiszen ez a munka fáradságának egyik orvoslása); de az időtöltésnek is nem csupán szépnek, hanem kellemesnek is kell lennie, mert a boldogság e kettőből áll; márpedig a zenéről mindnyájan elismerjük, hogy a legkellemesebb dolgok közé tartozik, akár magában, akár énekkel kísérve (Muszaiosz[32] is ezt mondja: „a halandónak legnagyobb gyönyörűsége a dal"; ezért természetes, hogy az összejöveteleken és a nemesebb szórakozásokban is hozzá folyamodunk, mert képes fölvidítani); tehát ebből is arra következtethetünk, hogy oktatni kell rá az ifjúságot. Mert mindaz a gyönyörűség, ami nem káros, nemcsak célnak, de pihenésnek is megfelel; minthogy pedig a végső célhoz ritkán érnek el az emberek, de annál gyakrabban pihennek meg és szórakoznak, ha nem is egyébért, mint az ezzel járó gyönyörért, ezért csak hasznukra válhat, ha a pihenést az ilyen örömökben töltik. Az emberek azonban a szórakozást rendesen célnak veszik; és talán van a végcélban is némi gyönyörűség, de nem holmi közönséges; csakhogy ezt keresve, az előbbit fogadják el, mivel az igen hasonlít cselekvéseik végső céljához. Mert ahogyan nem valami más elkövetkezendőnek a kedvéért törekszünk a végcélra, éppúgy az ilyen örömök sem a jövendőre vonatkoznak, hanem a kiállott fáradalmakat és gyötrelmeket akarják enyhíteni. Talán ebben sejthetjük az okát annak, hogy a boldogságot ilyen örömökben keresik, és hogy a zenét is igyekeznek elsajátítani, azt nemcsak ezért teszik, hanem valószínűleg azért is, mert a pihenésnél hasznos. Ámde azt is meg kell vizsgálnunk, hogy – bár ez a megállapítás helyes – vajon nem becsesebb a zene a maga természete szerint, mint a már említett alkalmazásban, és hogy nemcsak a zene közkinccsé vált gyönyörűségét kell élveznünk, amelyet mindenki fölfoghat (mert hiszen a zene élvezete a természetből fakad, és ezért mindenféle korú és mindenféle jellemű embernek kedves a vele való foglalkozás); hanem azt is, hogyan hat az

erkölcsre és a lélekre. Ez akkor bizonyosodik be, ha erkölcseink ezeknek hatása alatt csakugyan valamiképpen megváltoznak. Márpedig, hogy általuk egy bizonyos irányban fejlődünk, az sok egyébből is kiderül, és nem legutolsósorban Olümposz[33] dalaiból; ezek köztudottan lelkesítik a hangulatot, a lelkesültség pedig egyike a lelki jelenségeknek. Azok, akik hallják az utánzó művészeket, mindannyian együtt éreznek velük, harmonikus mozgás és dallam nélkül is. A zene gyönyört, az erény pedig az igaz örömöt, szeretetet és gyűlöletet ad: így világos, hogy semmit sem kell annyira megtanulnunk és semmit sem kell annyira megszoknunk, mint azt, hogy helyesen ítéljünk és örüljünk a tisztességes erkölcsöknek és a nemes cselekedeteknek; márpedig a ritmusnak és a dallamnak hasonlósága a valóságos természethez leginkább a harag és szelídség, a bátorság és mérséklet, valamint ezek ellenkezőjének s egyéb tulajdonságoknak az utánzásában mutatkozik (ez a tényekből is világos: megváltozik a lelkületünk, ha ilyesmit hallunk): márpedig ha hozzászokunk a búsulást és örvendezést utánzó jelenetekhez, akkor nagyon közel vagyunk ahhoz, hogy a valóságban is úgy érezzük (pl. ha valakinek örömöt okoz egy képmásnak a szemlélete, semmi egyéb okból, hanem tisztán magáért az alakért, akkor szükségképpen annak az illetőnek szemlélete is, akit a kép ábrázol, kellemes lesz neki); viszont tény, hogy az egyéb érzéki tapasztalatoknak semmiféle hasonló kapcsolata nincs az erkölcsökkel, pl. a tapintásnak és az ízlésnek (sőt, a látásnak is csak mérsékelten, mert az alakokban ugyan van kifejező erő, de csak kismértékben, és nem mindenki képes az ilyesmit észrevenni; azután meg ezek nem is megjelenítői az erkölcsi tulajdonságoknak; sőt a formák és színek e tulajdonságoknak inkább csak jelképei, melyek a különböző hangulatok folytán a testen is mutatkoznak; de mégis van értéke az ilyen műalkotások szemléletének is, csakhogy az ifjaknak nem Pauszón műveit kell tanulmányozniuk, hanem Polügnótoszét[34] és más ilyen, jellemet ábrázoló festőét vagy szobrászét); a dallamban azonban önmagában megvan az erkölcs utánzása, és az is nyilvánvaló, mert a dallamok természetéből fakad a különbség, úgyannyira, hogy az, aki hallja őket, nem mindegyikkel szemben érez egyformán, hanem némelyiknél inkább siránkozó és szorongó hangulatot, mint az ún. „mixolüd" hangnemnél, másoknál elernyed az értelem, mint a féktelenebbeknél, viszont inkább viselkedünk mérséklettel és higgadtan egy másik dallammal szemben, és úgy látszik, ezt csak a dór hangnem kelti, míg a phrügiai szenvedélyre gyújt; mindezt igen helyesen állapítják meg azok, akik a neve-

lésnek erről az ágáról bölcselkedtek[35], mert elméletük bizonyítékait a tapasztalatból merítik; hasonló a helyzet a ritmusnál is: némelyik nyugodtabb, a másik élénkebb, s ez utóbbi is megint hol közönségesebb, hol meg nemesebb; mindebből tehát világos, hogy a zene képes átformálni a lélek erkölcsi alkatát; ha pedig képes erre, akkor nyilvánvaló, hogy az ifjúságot erre is oktatni és nevelni kell. De a zsenge korú ifjú természetéhez illik is a zenei oktatás; az ifjak ugyanis koruknál fogva nem foglalkoznak szívesen azzal, ami kellemetlen, márpedig a zene természeténél fogva is kellemes. És úgy látszik, némi rokonság is fűz bennünket a hangnemhez és a ritmushoz: ezért egyes bölcselők azt állítják, hogy a lélek harmónia, mások pedig, hogy van benne harmónia.[36]

Hogy aztán úgy kell-e tanulni, hogy magunk énekeljünk és játsszunk is a hangszeren, ahogyan ezt az előbb felvetettük, erre most szándékozom felelni. Nem kétséges, hogy nagy különbséget jelent a fejlődés szempontjából, hogy valaki maga részt vesz-e cselekvően a dolgokban; mert lehetetlen vagy legalábbis nehéz, hogy valaki, aki nem vesz cselekvően részt valamiben, helyesen tudja azt megbírálni. Ugyanakkor a gyermekeknek valamivel mindig foglalkozniok kell, és azt kell gondolnunk, hogy az Arkhütasz[37] csörgője igen okos találmány. Ezt azért adják a gyermekeknek, hogy ezzel foglalkozva össze ne törjenek valamit a házban; mert a fiatalok nem tudnak nyugton maradni. De míg ez csak a csecsemőknek való, a nevelés ugyanilyen csörgő a nagyobbacskáknak. Tehát világos mindebből, hogy a zenét úgy kell oktatni, hogy a gyermekek maguk is cselekvően részt vegyenek benne, és nem nehéz megállapítani, hogy mi illik az egyes életkorokhoz, és mi nem, és megcáfolni sem nehéz azokat, akik azt állítják, hogy a zene alantas foglalkozás. Először is, mivel az ítélőképesség fejlesztése céljából szükség van ennek gyakorlására, azért fiatal korában mindenki vegyen részt annak művelésében; mikor már korosabb lesz, ezt a tevékenységet hagyja abba, ámde azért képes lesz helyesen ítélni, és élvezni is megfelelően tudja, mert hiszen gyermekkorában tanulta. Ami pedig némelyeknek azt az ellenvetését illeti, hogy a zene lealacsonyít: nem nehéz helyes megoldást találnunk, ha ügyelünk arra, hogy milyen mértékig vegyenek részt ennek gyakorlásában azok, akiket politikai erényekre nevelünk, és hogy milyen dallamokat és ritmusokat sajátítsanak el, továbbá, hogy milyen hangszereken tanuljanak, mert hiszen valószínű, hogy ez is különbséget jelent. Ezektől függ az említett ellenvetések megoldása, mert az nem kétséges, hogy a zene némely

változatai valóban előidézik az említett hatásokat. Világos tehát, hogy a zene tanulásának sem a későbbi hivatást nem szabad gátolnia, sem pedig a testet nem szabad érzéketlenné és hasznavehetetlenné tennie a katonai és a polgári hivatásra, akár azok gyakorlati alkalmazásáról, akár későbbi elméleti tanulmányozásukról van szó. A tanulás akkor felel meg ennek, ha a gyermekeknek sem a művészi versenyek gyakorlatain nem kell átvergődniük, sem pedig olyan csodálatra méltó és pompás műveken, amelyek mostanában a művészi versenyekbe, onnan pedig a nevelés anyagába is bejutottak – hanem ha nem is ilyen nehéz anyagon, de annyira viszik, hogy gyönyörködni tudnak a szép dallamokban és ritmusokban –, éspedig nemcsak a zenének amaz általános érthetősége folytán, melynél fogva azt némely állat, de még a rabszolgák és a gyermekek nagy tömege is élvezi. Ebből aztán az is kiderül, hogy milyen hangszereket szabad alkalmaznunk. Sem a fuvolát nem szabad meghonosítanunk a nevelésben, sem egyéb művészhangszert, pl. a lantot, s más ilyesmit, hanem csak olyat, amely az ifjúságot a zenei s egyéb nevelésben figyelmessé teszi. A fuvola különben sem erkölcsös, hanem inkább féktelen, úgyhogy inkább olyan alkalmakkor kell igénybe venni, amikor inkább a lélek megtisztulása, mint tanulság a hatása. És vegyük még hozzá, hogy – a nevelés elveivel ellentétben – még az is együtt jár a fuvolázással, hogy a beszédet lehetetlenné teszi. Ezért nagyon helyesen tiltották el a régiek a gyermekeket és a szabadokat annak a gyakorlatától, bár először kedvelték. Mikor ugyanis a jólét folytán egyre több ráérő idejük lett, és egyre nagyobb buzgalommal törekedtek az erényre, és már régebben is, de különösen a perzsa háborúk után mindjobban elbízták magukat a nagy dicsőség miatt: mindenféle tanulmányba belekaptak, és válogatás nélkül egyre csak újabbra törekedtek. Ezért iktatták be a fuvolázás mesterségét is tanulmányaik közé. Hiszen még Lakedaimónban is maga fuvolázott egy karvezető a kórusnak; Athénban pedig annyira otthonossá lett a fuvolázás, hogy úgyszólván a szabadok legnagyobb része értett hozzá. Látható ez azon a képen, amelyet az a Thraszipposz ajánlott föl fogadalmi ajándékul, aki Ekphantidésznek[38] volt a karvezetője. Később azután, mikor már jobban meg tudták ítélni, hogy mi van hasznára az erénynek és mi nem, hitelét vesztette maga a tapasztalat által, hasonlóan, mint a sok régi hangszer, amilyen a péktisz és barbitosz, és azok, amelyek gyönyörködtetik a hallgatóikat, mint az ún. „hétsarkas", „háromsarkas" hangszer és az ún. „szambüké", s mindaz, ami kézügyességgel függ össze. Nagyon találó a régieknek a

fuvoláról szóló mítosza is. Úgy szól a mese, hogy Athéné, amikor a fuvolát föltalálta, azt mindjárt el is hajította. Nem helytelen az sem, hogy arcának elcsúfítása miatt való haragjában tette ezt az istennő; de mégis valószínűbb, hogy azért tette, mert a fuvolázásra való oktatásnak semmi köze az értelmi tevékenységhez, márpedig Athénének a tudomány és a művészet a birodalma.

Szóval mi a hangszereknél és az előadásnál egyaránt elítéljük a hivatásszerű nevelést (ilyennek nevezzük azt, amely a hivatásos előadásokra készít elő; aki ezt így gyakorolja, az a zenét nem a saját tökéletesítésére műveli, hanem a hallgatóknak nagyon is közönséges gyönyörűsége kedvéért, s éppen ezért nem is tekintjük ezt szabad emberhez illőnek, hanem inkább robotnak, és valóban, az ilyen előadók is közönségesek, mert hamis a cél, melynek elérésére törekszenek: a faragatlan ízlésű hallgatóság rendszerint még a zenét is megváltoztatja úgy, hogy a művészeket, akik neki játszanak, magukat is átformálja, még a testüket is eltorzítja az ízléstelen mozdulatokkal, melyeket tőlük követel). Mármost foglalkoznunk kell a dallamokkal és ritmusokkal, éspedig a nevelés szempontjából: vajon minden hangnemet és ritmust alkalmazhatunk-e, vagy pedig különbséget kell köztük tenni; aztán meg, vajon a neveléssel fáradozók részére is érvényes ugyanez a szabály, vagy ezeknél egy harmadikat állapítunk meg (tudjuk, hogy a zene dallamból és ritmusból áll, márpedig mindegyiknek hatását jól kell ismernünk a nevelés szempontjából); végre, hogy melyiket válasszuk inkább: a jó dallamú vagy a jó ritmusú zenét. Minthogy pedig azt hiszem, hogy erre vonatkozólag sok helyes dolgot adnak elő egyes korunkbeli zeneértők, de még azok a bölcselők is, akiknek éppen tapasztalataik vannak a zenei nevelésben[39]: azoknak, akik az egyes részletkérdésekben pontos tájékozódást óhajtanak nyerni, tetszésükre bízzuk, hogy hozzájuk forduljanak; mi azonban most csak általánosságban szóljunk a kérdéshez, s inkább csak a körvonalakat rajzoljuk meg. Minthogy pedig elfogadjuk a dallamoknak azt az osztályozását, amit egyes bölcselők végeznek, amikor azokat erkölcsösekre, cselekvést kifejezőkre és szenvedélyt keltőkre osztják, és a hangnem sajátos természetét másnak és másnak fogják fel, s minthogy azt állítjuk, hogy a zenével való foglalkozás nemcsak egyféle, hanem többféle szempontból is hasznos (ti. nevelésre és megtisztulásra – hogy mit értünk katharsziszon, azt most csak így egyszerűen, később azonban a költészettanról szóló munkámban világosabban megmondom –, harmadsorban pedig az időtöltésre, a felüdülés és a megfeszített munka után való

pihenésnél): világos tehát, hogy mindenféle hangnemet alkalmaznunk kell, csakhogy nem egy és ugyanazon módon, hanem a nevelésben a legerkölcsösebbeket, a mások előadásában való gyönyörködtetésre pedig a cselekvést kifejezőket és a szenvedélyt keltőket. (Az az átélés, amely némelyek lelkét oly erőteljesen megragadja, mindenki lelkében megvan, avval a különbséggel, hogy az egyikben kisebb, a másikban nagyobb fokban; pl. a szánalom és a félelem, valamint a lelkesültség: ez az izgalom megragad némelyeket; de aztán azt látjuk, hogy a szent dallamok nyomán, mikor lelküket az áhítatos dalok megihletik, megnyugodnak, mintegy gyógyulást és megtisztulást nyerve; ugyanez történik szükségszerűen a szánalomra és a félelemre hajló, valamint más, szenvedélyes embereknél aszerint, ahogyan ezek különböző módon nehezednek a különböző emberekre: mindegyikükben bizonyos tisztulás és örömmel párosult megkönnyebbülés megy végbe; és a megtisztító dallamok is ehhez hasonlóan ártatlan örömet okoznak az embereknek.) Ezért tehát az ilyen hangnemekkel és az ilyen dallamokkal kell föllépniök a színházi előadóművészeknek (minthogy pedig kétféle hallgatóság van: az egyik szabad és művelt, a másik pedig a kézművesekből, napszámosokból és más ilyenekből kikerülő durva ízlésű tömeg: ez utóbbiak számára is kell rendezni dalversenyeket és előadásokat a pihenés kedvéért; és miként az ő lelkük is ki van forgatva természetességéből, akként a hangnemeknek és a dallamoknak is vannak elferdült formái, amelyek nagyon merevek és rendetlen felépítésűek, de mivel mindenkinek az okoz gyönyörűséget, ami természetének megfelel, ezért meg kell engednünk azoknak, akik az ilyen nézőközönség előtt lépnek föl, hogy a megfelelő zenét művelhessék); a nevelés szempontjából pedig, mint már mondtuk, az erkölcsös dallamokat, illetve az ilyen hangnemeket kell fölhasználnunk . . .

LEONARDO DA VINCI
(1452–1519)

Olasz művész és természettudós, a reneszánsz esztétika kiemelkedő képviselője. *Tudomány és művészet* és *A festészetről* (1490–1513) című művében fejtette ki azt a nézetét, hogy a művész feladata nem a természet mechanikus másolása, hanem tudatos utánzása. A tudomány és a művészet szoros egységének gondolatából kiindulva módszeresen kutatta a festészet arányainak, a fény-árnyék jelenségeinek, a test anatómiai felépítésének problémáit. A művészetek összehasonlításából azt a következtetést vonta le, hogy a festészet a legrangosabb művészet.

TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET

(Részletek)[1]

(TUDOMÁNY ÉS TAPASZTALAT)

Azt mondják, hogy a tapasztalatból született ismeret gépies, és csak az az ismeret tudományos, amely az elmében születik, és ott végződik. Ami pedig a tudományból fakad és kézművességbe torkollik, félig mechanikus. Az a felfogásom, hogy amely tudományok nem születtek tapasztalatból, minden bizonyosság anyjából, s amelyek nem végződnek be kézzelfogható gyakorlatban, vagyis amelyek eredete, kialakulása és végcélja nem megy keresztül az öt érzékszerv valamelyikén, hiúak és tele vannak tévelygésekkel. Márpedig ha kételkedünk bármely dolog bizonyosságában, mely az érzékszerveken áthaladt, mennyivel inkább kell kételkednünk az olyan dolgokban, amelyeknek érzékszerveink ellentmondanak, mint például az isten, a lélek és az effajta dolgok természete, melyeken örökké vitáznak és civakodnak, és valójában megtörténik, hogy ahol hiányzik az értelem, ott a lárma foglalja el a helyét, ami a dolgokkal nem esik meg, ha megvan a bizonyosságuk.

Ezért állítjuk, hogy ahol sok a lárma, ott nincs igazi tudomány, mivel az igazság csak egyféleképpen végződhetik, mely ha nyilvánosságra kerül, a további vita mindörökre megsemmisül, s ha mégis újra-

támadna, akkor hazug és zavaros volt az a tudás, nem pedig újjászületett bizonyosság. Az igazi ismeret pedig az, amelyet a tapasztalat az érzékszervek által szerzett meg, csöndet parancsolva a vitatkozók nyelvének. Ez nem ábrándokkal táplálja kutatóját, hanem mindig az első, az igazi, ismert alapelvekből kiindulva fokról fokra halad előre mindvégig helyes következtetésekkel. Ezt láthatjuk a matematika elemeinél, amelyek a számon és a mértéken alapulnak, az úgynevezett arithmetikán és geometrián, és a legteljesebb igazsággal tárgyalnak nem folyamatos és folyamatos mennyiségekről. Itt nem lehet arról vitatkozni, hogy kétszer három több-e vagy kevesebb hatnál, sem pedig arról, hogy a háromszög szögeinek kisebbnek kell-e lenniük két derékszögnél, hanem örök hallgatásban semmisül meg minden ellenkező érvelés. Ezeket a tudományokat békén élvezhetik híveik, ami nem lehetséges a csalóka, tisztán spekulatív tudományoknál.

(MI KÜLÖNBSÉG VAN A FESTÉSZET ÉS A KÖLTÉSZET KÖZÖTT?)

A festmény olyan költői műalkotás, amelyet látni lehet, nem pedig hallani, a költészet pedig olyan festmény, amelyet hallani lehet, nem pedig látni. Tehát ez a kétféle költői alkotás – vagy ha akarod: festői mű – itt felcserélte azokat az érzékszerveket, melyek által be kellene hatolniuk az értelemig. Ha ugyanis az egyik is meg a másik is a szemen keresztül akar behatolni az érzékletet felfogó központig, vagyis a nemesebbik szerven keresztül, vagy ha mindkettőt költői műalkotásnak vesszük, és a kevésbé nemes szerven, a fülön keresztül kell bejutniuk, akkor, ha a festményt siketnémának adjuk, a költői művet pedig vakon születettnek, abban az esetben, ha a festményen az alakok mozdulatai megfelelnek azon lelkiállapotnak, amelyekben éppen vannak, a siketnéma kétségtelenül meg fogja érteni a mester művét és intencióját, de a vakon született soha nem fogja megérteni, amit a költő elébe tár, s amitől a költemény nagy lehet. A költészet nemes tulajdonságai közé tartozik ábrázolni a történés mozzanatait és összetevőit, ábrázolni a szép és kies helyeket áttetsző vizeikkel, melyeken keresztüllátszik áramlásuk zöld mélye, és hogy mint enyelegnek a hullámok, melyek réteken és finom fövenyen (haladva tova) a fűszálakkal és az ide-odasikló halakkal: az ilyen finom részleteket inkább lehetne elmondani egy sziklakőnek, mint annak, aki vakon született, aki soha nem látott semmit a

világ szépségéből, sem a fényt, sem a homályt, a színt, a testet, az alkatot, a helyet, a távolságot, a közelséget, a mozgást és a nyugalmat, ezt a tíz dolgot, melyek a természet ékességei. A süket azonban, aki egy kevésbé nemes szervet vesztett el, noha a beszédképességét is elvesztette (mivel soha nem hallott beszélni, és nem tudott megtanulni semmilyen nyelvet), mégis inkább meg fogja érteni az emberi testnek minden mozdulatát, mint olyasvalaki, aki beszél és hall. Hasonlóképpen föl tudja fogni a festők alkotásait, valamint mindazt, ami bennük elénk van tárva, és amit az alakok kifejeznek.

*

A festészet néma költészet, és a költészet vak festészet.
Egyik is, másik is a természetet utánozza, amennyire képességeitől telik, és egyikben és másikban is kimutatható nagymérvű erkölcsi tartalom, mint Apellész csinálta a „Rágalom"-ban.

De a festészetből, minthogy a szemet, ezt a nemesebb érzékszervet szolgálja, harmonikus arány származik, vagyis: ahogy sok különféle hang egy időre összesítve harmonikus arányt támaszt, mely annyira kellemetes a hallószerv számára, hogy a hallgatók az ámuló csodálattól szinte magukon kívül vannak, még sokkal többre képes egy angyali arc harmonikus aránya, ha képre festik. Valamilyen harmonikus összhang származik ebből az arányosságból, mely ugyanannyi idő alatt tesz eleget a szemnek, mint a zene tesz a fülnek. Ha a szépség ilyen összjátékát megmutatják azon hölgy szerelmesének, akinek szépségét lefestették, kétségtelen, hogy ámuló csodálat támad benne, összehasonlíthatatlan, minden más érzést felülmúló öröm.

De ha a költészetnek kellene valamely tökéletes szépség ábrázolását elénk tárni, annak minden részét formába öntve, amiből az említett harmónia a festőnél megszületett, csak annyi kellem származik belőle, amennyi hallható volna a zenében, ha minden hang külön, különböző időben szólalna meg; ebből nem támadhat semmiféle összhang. Mintha mi egy arcot részről részre akarnánk bemutatni, mindig betakarva azt, amit előbb mutattunk: ebből a mutogatásból a feledés következtében nem jöhet létre semmiféle harmonikus arány, mivel a szem látóképességével nem tekinti át őket egyszerre.

Ugyanez történik bármely, költő által kigondolt tárgy szépségével, mert részeit különböző időben mondják el, s az emlékezetnek nincs része harmóniában . . .

*

Ha te, költő, a véres csatát akarod ábrázolni, ahol homályos, fekete a levegő, a rettentő, halált hozó masinák füstje miatt, ahol a levegőt sűrű por szennyezi, ahol a borzalmas halál elől menekülő nyomorultak rettegő futása látszik, ebben az esetben a festő felülmúl téged, mivel előbb kopik el a tollad, mielőtt tökéletesen leírhatnád mindazt, amit a festő az ő tudásával közvetlenül eléd tár, és nyelvedre szomjúság rak bilincset, testedre pedig álmosság és éhség, mielőtt szavakkal bemutatod azt, amit a festő egyetlen pillanat alatt mutat meg néked. Ebből a képből csak a lefestett dolgok lelke hiányzik, de minden egyes testből teljesen ábrázolva van az a rész, ami egyetlen szemszögből megmutatkozik. De hosszú és unalmas lenne a költészetnek végigsorolni egy ilyen háború résztvevőinek valamennyi mozdulatát, a tagok részeit, azok díszét: mindezen dolgokat a festészet nagy gyorsan és híven állítja eléd, s eme bemutatásból nem hiányzik egyéb, mint a gépek zaja, a rettentő győző ordítása, a rettegők sikolyai és sírása. Mindezt azonban a költő sem tudja a hallószerv elé tárni. Úgy mondjuk tehát, hogy a költészet olyan tudomány, amely legfőképpen a vakoknál hathatós, a festészet viszont ugyanígy van a süketekkel. De annyival nagyobb a festészet rangja, amennyiben előbbrevaló érzékszervet szolgál.

Egyedül igaz hivatása a költőnek, hogy megformálja a szavakat, melyeket az emberek egymással váltanak: csak ezt tudja nyújtani a hallószervnek ugyanúgy, mintha természetes lenne, minthogy a beszéd már önmagában is természetes, hiszen az emberi hang teremti meg. Minden továbbiban felülmúlja a festő. Hasonlíthatatlanul gazdagabb variációi vannak a festészetnek, mint a költészetnek, mert végtelen sok dolgot tud megcsinálni a festő, amit szavakkal nem lehet elmondani, mivel nincsenek megfelelő kifejezések hozzájuk. Hát nem látod, hogy az ötletek micsoda bőségével csapong a festő, ha pokolbeli állatokat vagy ördögöket akar ábrázolni?

(KI TUDJA A TAVASZI TÁJ SZÉPSÉGEIT MEGÖRÖKÍTENI, A FESTŐ VAGY A KÖLTŐ?)

Mi vesz rá téged, ó, ember, arra, hogy elhagyd tulajdon városi lakhelyedet, hogy elhagyd rokonaidat és barátaidat, és elmenj vidékre, hegyre, völgybe, ha nem a világ természeti szépségei, melyeket, ha jól átgondolod, csak a látószerveiddel tudsz élvezni. Ha a költő azt tartja, hogy még ebben az esetben is felér a festővel, akkor miért nem fogod

ezeket a költő által leírt tájakat, és maradsz otthon, ahol nem ér a nap roppant heve? Nem járna ez számodra több haszonnal és kevesebb fáradsággal? Hisz gyorsan érnél célhoz, anélkül, hogy meg kellene mozdulnod, anélkül, hogy betegség veszélyébe kerülnél. De a lélek ez esetben nem élvezhetné a szemek áldását, melyek lakhelyének ablakai, nem fogadhatná magába a kies tájak képét, nem láthatná az árnyas völgyeket, melyeket kígyózó folyók öntöznek enyelegve, nem láthatná a különféle virágokat, melyek tarka színeikkel harmóniákat tárnak a szem elé, vagyis semmi olyasmit, amit ilyenkor a szem megláthat. Ha azonban a festő téli zord, fagyos időben ugyanezen és más tájakat lefestve rak eléd, amerre te valamikor gyönyörűséggel lakoztál, valamely forrás mellett, ha viszontláthatnád magad szerelemben, szerelmesed oldalán, a virágzó mezőkön, a zöld fák édes árnyai alatt, nem merítenél belőle egészen más gyönyörűséget, mintha költő leírásában hallanád?

(MÁTYÁS KIRÁLY VÁLASZA A KÖLTŐNEK, AKI VERSENYEZNI AKART A FESTŐVEL)[2]

Mátyás király születése napján egy költő elvitte hozzá művét, melyet ama nap dicsőítésére írt, amikor a király e világ javára megszületett. Viszont egy festő is megajándékozta szerelmese arcképével. A király nyomban becsukta a könyvet, a festmény felé fordult, és azon akadt meg a pillantása nagy álmélkodással. Ekkor a költő erősen méltatlankodva így szólt:

„Királyom, olvass, olvass csak, magvasabb dolgot fogsz hallani, mint amit egy néma kép ád!"

Észrevette a király, hogy feddésben részesült, amiért néma dolgokat szemlél, és így válaszolt:

„Hallgass, költő, nem tudod, mit beszélsz. Ez a festmény nemesebb érzékszerveknek van a szolgálatjára, mint a tiéd. Az csak a vakoknak való, ez pedig olyasvalamit ád nekem, amit láthatok és érinthetek, és nem csupán hallhatok. Ne kárhoztasd az én választásomat, hogy a te művedet a karom alá dugtam, a festőét pedig két kezemmel fogom, és szemem elé tartom, mert a kezek önmaguktól választották a hallásnál nemesebb érzékszerv szolgálatát. Én magam azon a véleményen vagyok, hogy a festő tudása úgy viszonylik a költőéhez, mint azok az érzékszervek viszonylanak egymáshoz, amelyekkel rendelkeznek. Nem tudod, hogy a lelkünk harmóniából van teremtve, a harmónia pedig

azokban a pillanatokban születik, amikor a tárgyak arányossága láthatóvá, illetve hallhatóvá válik? Látod, a te művészetedben nincs meg az ugyanegy pillanatban megteremtett arányosság, hanem inkább az egyik rész a másikból fakad folytatólagosan, és a következő sor meg nem születik, míg a megelőző meg nem hal. Csupán emiatt tartom a te mesterségedet sokkal alacsonyabbrendűnek a festőénél, mivel belőle nem alakul ki összehangzó arányosság. Nem elégíti ki a hallgató vagy szemlélő lelkét úgy, ahogy a szépséges formák arányossága, melyek ez arc isteni szépségének összetevői, itt előttem, és amelyek ugyanabban az időpontban összefonódva akkora gyönyörűséget okoznak isteni arányaikkal, hogy nem hiszem, volna emberi alkotás a földön, mely nagyobbat adhatna. Nincs olyan bolond, aki, ha felteszik neki a kérdést, mit akar inkább választani, örökös sötétségben lenni, vagy inkább akarja elveszteni a hallását, azonnal azt ne felelje, hogy inkább akarja elveszteni a hallását a szaglással együtt, mintsem megvakulni. Hiszen aki elveszti látását, elveszti a világ szépségét a teremtett dolgok összes formáival együtt, a süket pedig csak a hangot veszti el, ami a megrezdült levegő mozgása által keletkezik, és lényegtelen dolog a világon.

Te azt állítod, hogy az a tudomány előrevalóbb, amelyik nemesebb tárgyra vonatkozik. Ennélfogva tehát többet ér valamilyen hamis fogalom az isten lényegéről, mint valamely kevésbé magas dologról alkotott fogalmunk. Erre azt feleljük: a festészet, ha csupán az isten műveire vonatkozik is, előkelőbb, mint a költészet, mely csupán emberi művekről való hazug képzelgésekre terjed ki. Érthető panasszal fájlalja a festészet, hogy ki van űzve a szabad művészet köréből, pedig ő a természet igazi leánya, és előkelőbb érzékszerv hozza létre. Ezért ti, írók, rosszul tettétek, hogy kihagytátok az említett szabad művészetek közül, mivel nemhogy a természet alkotásaira, de végtelen sok olyanra is kitér, amit a természet soha nem alkotott."

(VÉGKÖVETKEZTETÉS A KÖLTŐ ÉS A FESTŐ KÖZÖTTI VITÁBAN)

... Mert aki elveszti látását, elveszti a világmindenség látványát és szépségét, és ahhoz lesz hasonlatos, akit elevenen sírba zártak, hogy ott mozogjon és éljen. Nem látod, hogy a szem az egész világ szépségét felöleli? A szem vezérli a csillagászatot, a szem írja le a világot, ő a tanácsadó és a javító minden emberi művészetnél. A szem viszi az

embert a világ különféle tájaira, a szem a matematika fejedelme, a rajta alapuló tudományok bírnak a legfőbb bizonyossággal. Ő méri meg a csillagok magasságát és terjedelmét, ő találta meg az elemeket és azok elhelyezkedését, a csillagok pályáiból ő mondta meg előre az eljövendő dolgokat. A szem nemzette az építőművészetet és a perspektívát, sőt magát az isteni festészetet. Ó, te legkiválóbbja az isten által teremtett dolgoknak! Mely dicséret tudná kifejezni a te nemességedet, milyen nép, mely nyelv tudja majd teljesen leírni a te valódi művelkedeteidet? Te vagy az emberi test ablaka, amelyen keresztül kitekint útjára, és élvezi a világ szépségeit. A lélek így éri be az emberi test börtönével, szem nélkül gyötrelmére szolgálna. Az ő segítségével találta meg a tüzet, mely által a szem visszaszerzi azt, amitől a sötétség előbb megfosztotta. Ő díszítette a természetet földműveléssel, kies kertekkel.

De mi szükség van arra, hogy ily magasröptű és hosszú fejtegetésekbe bocsátkozzam? Melyik dolog készül nélküle? Ő mozgatja az embereket napkelettől napnyugatig, ő találta ki a hajózást: sőt annyiban felül is múlja a természetet, hogy míg az egyszerű természeti tárgyak változatlanok, azok a műalkotások, melyekre a szem a kezeknek parancsot ad, végtelen sokak, mint ez kiviláglik a festőnél, mikor a számtalan állati és növényi formát, fákat és jeleneteket kigondolja.

NICOLAS BOILEAU-DESPRÉAUX
(1636–1711)

Francia költő, esztéta. A francia klasszicizmus legjelentősebb teoretikusa; szépirodalmi, költői tevékenységét is kritikusi tevékenysége szolgálatába állította. Legkiemelkedőbb irodalomelméleti, kritikai és esztétikai műve a horatiusi mintára készült *Art poétique* (1674), amelyben a már megfogalmazott „törvényeket" hatásosan fejezi ki.

ARS POETICA[1]

Akármilyen a tárgy, ha fölséges, ha kedves,
igazodjék a rím a józan értelemhez.
Úgy látszik, egyik a másikával perel,
de szolga csak a rím, és engednie kell.
Ha valaki kemény munkával jár utána,
a szellem csakhamar könnyedén jut nyomára;
az ész-szabta igát készséggel fölveszi,
s nincs ártalmára az, sőt dúsabbá teszi.
Ha viszont nem törődsz vele, fejedre lázad,
s akkor az értelem bottal üti nyomát csak.
Ezért szeressük a józan észt. Érdemet
s fényt írásműveink csak tőle nyerjenek.
Annak gondolata, kit őrült hév tüzel föl,
messze rugaszkodik a józan értelemtől;
gyalázat, azt hiszi, úgy gondolkodnia
szörnyű verseiben, mint más emberfia.
Kerüljük e hibát. A hamis csillogásnak
harsány hagymázait hagyjuk Itáliának.
Mindenben ez legyen célunk: a Józan Ész;
ám útja síkos, ott kitartani nehéz;
nyakát szegi, aki csak kissé félretéved.
Sokszor bizony csak egy ösvénye van az Észnek.
Akad szerző, akit úgy elönt tárgya, hogy
jól kimeríti és csak aztán hagyja ott.

Ha egy kastélyt talál, bőségesen leírja,
lépcsős teraszain sétáltat oda-vissza;
itt egy erkély, amott egy kerengő, odább
aranyos oszlopok szegik a tér fokát;
majd jön a mennyezet sok köre és csigája:
minden csupa füzér, minden csupa ciráda.
Húsz lapot ugrom át, míg végét meglelem,
s kereket oldhatok végül a kerteken.
Kerüljétek el az ilyen meddő beszédet,
s ne legyen terhetek a sok mihaszna részlet.
A kelletén fölül nem kell a szó nekünk:
nyomban elveti azt jóllakott szellemünk.
Sosem tud írni az, ki nem ismer fegyelmet.
A rossz félelme még nagyobb rosszra vezethet.
Egy verssor gyönge volt, hát érdessé teszed.
Hosszadalmas helyett homályossá leszek.
Ez kerüli a díszt, múzsáján ruha sincs hát.
Az fél, hogy lent ragad, s felhőkben vész el inkább.
Szeressen mindig a közönség? Akarod?
Változatos legyen, ha írsz, a modorod.
Egyhangú stílusod nem szül, csupán unalmat;
ha szemre csillog is, előbb-utóbb elaltat.
A közönség olyan szerzőtől viszolyog,
aki örökösen csak egy hangon morog . . .

Bármit írsz, durvaság abban soha ne essék:
van a legköznapibb stílusban is nemesség.
A józan észre mit sem adva, a botor
burleszk sokakat elbűvölt, mint új modor;
a költemény csupa útszéli tréfa volt csak;
s Parnassuson a csarnok nyelvén daloltak;
dívott a szabados verselés szerfölött,
s Apolló piaci kóklernek öltözött.
Elöntötte ez a ragály egész hazánkat,
jogász s polgár után a hercegekig áradt;
tapsot akármilyen silány bohóc kapott,
s lelt még D'Assouci[2] is jónéhány olvasót.
Hanem az Udvar e stílust elunta végre,
becsét vesztette a burleszk olcsó szeszélye,

különvált a naiv, meg a lapos, bolond,
s eztán csak a vidék élvezte a *Typhont.*
Művedet soha ne mocskolja ez a vétség.
Utánozzuk Marot[3] elegáns csevegését.
A burleszk legyen az Új Híd divatja csak.
De követni Brébeuf[4] példáját sem szabad:
még egy Pharsalia se tűri, ha a parton
„holtak s haldoklók hegye jajgat kitartón".
Jobb hang kell. Egyszerű, ámde művészi
gőg nélkül nagyszerű, s kencét mellőzve légy szép.
Olvasódnak ne adj, csak olyat, ami tetszhet . . .

Nos ti, kikben nemes tűz ég a színpadért,
s pompás versekkel ott szereznétek babért,
akartok-e olyan művel a színre lépni,
amelyet az egész Párizs tódul dicsérni,
mely annál szebb, minél többször adják elő,
s még húsz év múlva is csak a sikere nő?
Minden sorotokat mély szenvedély hevítse,
keltsen fölindulást, tegyen hatást a szívre.
Ha a szép lendület nyomában nem terem
néződben valami édesbús Félelem,
ha kedves Szánalom nem száll szívünkbe tőle,
tárhatsz bármily tudós jelenetet előnkbe:
néződ, kinek a taps úgysem kenyere, és
csak fárasztja a sok hideg eszmélkedés,
unva retorikád meddő erőlködését,
kritizál, vagy fejét álomnak adja végképp.
Meghatni, tetszeni: ezt tartsd szemed előtt;
olyan módszert s fogást találj ki, mely leköt.
A cselekmény legyen kitervelve előre,
már kezdetkor legyen témád bevezetője.
Nem tetszik a színész, ha csak dadog s hadar,
de nem árulja el nyomban, hogy mit akar,
belegabalyodik a kínos intrikába,
s szórakozásomat csak fáradtságra váltja.
Akkor inkább nevét szajkózza, mondja, hogy
Agamemnon vagyok, vagy Oresztész vagyok,
mintsem hogy egy sereg csodán át botladozzon,

kábítsa fülemet, s eszemnek mit se mondjon.
Tárgyad elég korán elő nem adhatod.
A szín helye legyen pontos, határozott.
Spanyolországban a költő egy puszta napban
akár éveket is zsúfolhat a darabban.
Ott még kisgyermek a hős az idomtalan
színdarab elején, végén szakálla van.
De bennünket az Ész vezet szabálya rendjén:
úgy kívánjuk, legyen jól formált a cselekmény,
történjék egy eset, egy helyen, egy napon;
kezdettől végig azt lássuk a színpadon.
Ne tárj néződ elé olyat, mi hihetetlen.
A való néha nem valószerű is egyben.
Nekem érdektelen egy képtelen csoda.
Amit nem hisz, az észt nem hatja meg soha.
Mit látni nem szabad, elbeszélés tudassa.
Bár amit látsz, eszed azt jobban megragadja,
helyes művészetünk bizonyos dolgokat
csak fülünkkel közöl, szemünknek nem mutat . .
Kicsinyességeit kerüld el a regénynek,
de nagy lelkednek is adj némi gyöngeséget.
Nem vonz Achilles úgy, ha nem oly büszke-vad;
tetszik, hogy könnyet ont egy sérelem miatt.
Tüntesd rajzában az apró hibákat is fel:
lelkünk örül, ha így a természetre ismer . . .
Tanuld ki a korok s tájak szokásait:
más klíma többnyire más kedélyt alakít.
Ne adj hát, ahogy a Cléliában[5] találtad,
francia lelket az antik Itáliának,
s római név alatt ne minket fess, nehogy
Catód[6] gáláns legyen s piperkőc Brutusod.
Mind megbocsátható ez egy frivol regényben;
elég, ha örömet lelünk ott a mesében,
s ennél nagyobb szigor már nem is menne el.
De a színpad erős logikát követel:
ott ragaszkodni kell a hitelhez keményen . . .
Túltesz az epika még a tragédián is.
Míg egy nagy eseményt szélesen elbeszél,
a mese tartja fenn, s a fikcióban él.

Itt minden szerepel, hogy lelkünk elragadja,
mindennek teste van, szelleme, lelke, arca.
Minden erő egy-egy istenné változik:
a szépség Vénusz és az ész Minerva itt.
Nem a gőz műve, ha az egek feldörögnek
fegyveres Jupiter rengeti meg a földet;
s ha zúg és tengerészt rettegtet a vihar:
haragvó Neptunus pöröl habjaival . . .
Ezért helytelenül száműzik e bevett
díszeket a mai szerzők közt egyesek,
kiknél próféta, szent, sőt maga Isten állnak
azok helyett, kiket a költők kitaláltak.
Minduntalan pokol várja az olvasót:
folyton csak Lucifer, Belzebub, Astarót.
De keresztény hitünk félelmes titka mégsem
lehet megfelelő ékesség költeményben.
Az Evangélium egyebet sem mutat,
mint penitenciát s érdemlett kínokat;
s még igazságait is a mese színébe
keverné fikciónk pogányos vegyüléke.
S ugyan miféle tárgy végül is a veszett
ördög, szüntelenül átkozva az eget,
s hogy az eposzi hős dicsőségét apassza,
a pálmát gyakran az Úrtól is elvitatva!
Tassónak[7] volt ezen a téren sikere,
mondják. Nem szállok én itt pörbe ellene;
de bármit hozzon is föl századunk javára:
könyve aligha vet jó fényt Itáliára,
ha szent hőse, aki folyton imát rebeg,
mást se művel, csupán a Sátánt győzi meg,
s ha Argant és Renaud, s Tankréd és hölgye egy kis
derűt s vigasztalást a gyászos tárgyba nem visz.

(Rónay György fordítása)

DENIS DIDEROT
(1713–1784)

Francia író, filozófus, esztéta, a felvilágosodás legkiemelkedőbb egyénisége. 1745-től az *Enciklopédiát* szerkeszti. Az angol felvilágosodás esztétikájából kiindulva túlhaladja annak történetietlenségét, elutasítja a művészi érzék örökkévalóságának gondolatát. Festészetelméletében a klasszicizmust támadja. A művészetnek – hirdeti – mindenekelőtt magát az életet kell tanulmányoznia, az embereknek az élet különböző körülményei között tanúsított magatartását. Jelentősebb esztétikai művei: *A drámaköltészetről* (1771), *Színészparadoxon* (1773), *Értekezés a festőművészetről* (1761), a párizsi *„Szalonok"*-ról írt kritikái (1759–1781) és *Rameau unokaöccse* (1762–1779).

ÉRTEKEZÉS A FESTŐMŰVÉSZETRŐL

(Részletek)[1]

ELSŐ FEJEZET

Különös gondolataim a rajzról

A természet nem csinál inkorrekt dolgot. Minden alaknak, akár szép, akár rút, megvan a maga oka: és a létező valók közt egy sincs, mely nem olyan, amilyennek lennie kell.

Nézzed azt a nőt, ki fiatal korában elvesztette szemét. Szemüregének folytatólagos növekedése nem tágította többé szeme héját; ez visszahúzódott abba az űrbe, mely a szerv hiánya folytán keletkezett; összezsugorodott. A felsőbbik lehúzta a szemöldököt; az alsóbbik kissé fölemelte az arcot, mely mozgásnak a felső ajak megérezvén hatását, ez is föllebb nyomult, a változás így kihatott az arc minden részére, erősebben a baleset főhelyéhez közelebbi, kevésbé a távolabbi részekre. De talán azt hiszed, hogy ez az elformátlanodás az arcra szorítkozott? Hogy a nyak, a váll, a mell egészen ment maradt tőle? Igenám, a te

szemednek meg az enyémnek úgy tetszik. De hívjad ide a természetet, mutasd meg neki ezt a nyakat, ezt a vállat, e mellet, és a természet azt fogja mondani: „Ez egy oly nőnek a nyaka, válla és melle, ki fiatal korában elvesztette szemét."

Nézd ezt a férfiút, kinek háta és melle domború alakot öltött. Mialatt nyakának elöl levő porcai megnyúltak, a hátsó csigolyák ettől lenyomultak; feje hátrahajlott, karja a kéz ízületénél kiemelkedett, könyöke hátranyomult, mind a tagjai azt a súlypontot keresték, mely az elferdült rendszernek leginkább megfelel; arca bizonyos kényszeredett és fájdalmas kifejezést öltött. De takard el ezt az arcot; ne mutasd a természetnek, csak a lábát; és a természet habozás nélkül azt fogja mondani: „Ez púpos embernek a lába."

Ha az okokat és okozatokat egészen átlátnók, akkor nem tehetnénk jobbat, mint a valókat, úgy, amint vannak, ábrázolni. Mennél tökéletesebb volna az utánzás, és az okoknak mennél megfelelőbb, annál inkább meg volnék vele elégedve.

Ámbár az okokat és okozatokat nem ismerjük, és ámbár ennek következtében mesterkélt szabályokat csináltunk magunknak, nem hihetem, hogy ha egy művész el merne térni e szabályoktól, és szigorúan a természetet utánozná, mi gyakran meg nem bocsátanók neki túl nagy lábait, kurta lábszárait, dagadt térdeit, vaskos és nehézkes fejeit, azzal a finom tapintatunkkal, melyet a jelenségek folytonos megfigyelésének köszönünk és mellyel ez elformátlanodások közt a rejtett összefüggést, a szükséges kapcsolatot megéreznők.

Görbe orr a természetben nem bánt bennünket, mert minden összefügg; kis szomszédos változások előkészítik ezt a formátlanságot és kiegyenlítik. De ferdítsd el Antinous orrát, meghagyván a többit, úgy, amint van, akkor ez az orr csúnya lesz. Miért? Mert Antinous orra ekkor nem görbe, hanem törött.

Egy embert látunk az utcán, s azt mondjuk, hogy termete hibás. Igenám, a mi szegényes szabályaink szerint az; de a természet szerint a dolog másképp van. Egy szoborról azt mondjuk, hogy arányai gyönyörűek. Igenám, a mi szegényes szabályaink szerint azok; de a természet szerint?

Engedjék meg nekem, hogy azt a fátylat, mellyel a púpos emberemet eltakartam, a medici Venusra borítsam, úgy, hogy csak a lába csúcsa lássék ki. Ha ezután újra előhívnók a természetet, és ez vállalkoznék rá, hogy e láb csúcsát kiegészíti alakká, ti talán csudálkozva látnátok, hogy

bizony egy rút és alaktalan szörnyeteg keletkezik vésője alatt. Én meg azon csodálkoznám, ha ennek az ellenkezője történnék.

Emberi alak sokkal bonyolódottabb rendszer, hogy valamely kezdetében észrevehetetlen következetlenségnek eredményei távol ne vessék még a legtökéletesebb műalkotást is ezer mérföldnyire a természettől.

Ha be volnék avatva a művészet titkaiba, tán tudnám, hogy a művésznek mennyiben kell magát alávetnie az elfogadott arányoknak, és megmondanám. De csak annyit tudok, hogy ez arányok meg nem állhatnak a természet zsarnoksága előtt, és hogy kor meg foglalkozás száz meg száz különböző módon az arányok elhagyására kényszerítenek bennünket. Sohase hallottam, hogy valamely alakot rosszul rajzoltnak mondtak, ha külső szervezete jól feltünteti korát és azt a megszokottságot vagy könnyűséget, mellyel napi teendőit végzi. E teendők határozzák meg az alak teljes nagyságát, az egyes tagok igaz arányát, a tagok együttességét; innét látom eredni a gyermeket, a felnőttet, az öreget, a vad, a művelt embert, a bírót, a katonát, a teherhordót. Ha van alak, melyet nehéz kitalálni, akkor ez egy huszonöt éves emberé, aki egyszerre a föld sarából született volna, és még semmit se tett volna; de hát ily ember agyrém.

A gyermekkor szinte karikatúra, az aggkor is az. A gyermek formátlan, folyékony tömeg, mely ki akar fejlődni; az öreg ember ugyancsak formátlan, de száraz tömeg, mely magába tér vissza, és semmivé törekszik válni. Csak e két kor közt, a tökéletes ifjúság kezdetétől a férfikor végeig, veti magát alá a művész a rajz tisztaságának és szigorú szabatosságának, és szül a *poco più* vagy *poco meno*, a ki- vagy befelé való eltérés hibát vagy szépséget. Valaki mondhatná: Bármilyen legyen valamely alak kora és foglalkozása, ha módosítják is a formákat, azért meg nem semmisítik a szerveket. Elismerem. Tehát ismerni kell őket. Nem tagadom. Ezért kell az izomembert tanulmányozni.

Az izomember tanulmányozásának megvan a maga haszna; de nem kell-e tartani tőle, hogy ez az izomalak örökké megmarad a művész képzeletében; hogy a művészt tudománya fitogtatásának hiúságára csábítja; hogy megromlott szeme ezentúl nem tud időzni a fölszínen, hogy a bőr és zsír ellenére mindig az izmot látja, eredő, tapadó és illeszkedő pontját, hogy nagyon is élesen fejez ki mindent; hogy kemény és száraz lesz; és hogy ezt az átkozott izomalakot még nőalakjaiban is meglátom? Minthogy csak a külsőt kell mutatnom, jobb szeretném, ha megtanítanának rá, hogy ezt lássam jól és hogy fölmentsenek amattól a veszedelmes ismerettől, melyet el kell felejtenem.

Azt mondják, hogy az izmok anatómiáját csak avégett tanulmányozzuk, hogy megtanuljuk nézni a természetet; de a tapasztalat azt mutatja, hogy e tanulmány után az embernek nehezére esik a természetet nem másképp látni, mint amilyen.

Senki más, csak te olvasod majd e sorokat, azért írhatok, amit akarok. Hát azt hiszed, hogy az a hét esztendő, melyet az Akadémiában azzal töltenek, hogy minta után rajzolnak, jól van felhasználva? Akarod-e tudni, hogy miképp vélekedem erről? E hét kínos és terhes év alatt, az Akadémiában, válik a rajz *modorossá*. Mindezeknek az akadémiai, kényszeredett, mesterkélt, elrendezett helyzeteknek; mindezeknek a taglejtéseknek, melyeket egy szegény ördög, és mindig ugyanaz a szegény ördög végez, kit felfogadtak, hogy háromszor hetenként eljöjjön levetkőzni és a professzornak bábul szolgálni: mi közük van ezeknek a természetes helyzetekhez és taglejtésekhez? Mi köze van ahhoz az emberhez, ki udvarod kútjából vizet merít, annak az embernek, kinek nem kell ezt a terhet húzni, és aki az iskola emelvényén, fölemelt karral, ügyetlenül utánozza ezt a cselekvést? Mi köze van annak, ki itt tetteti a haldoklást, ahhoz, aki ágyában meghal vagy akit az utcán agyonütnek? Mi köze van az iskolai birkózónak az utcaihoz? Ennek a parancsszóra kéregetőnek, imádkozónak, alvónak, gondolkodónak, elájulónak a paraszthoz, ki fáradtan a földre dőlt, a filozófushoz, ki tűzhelyénél elmélődik, a fuldoklóhoz, ki a tömeg közt elájul. Semmi közük sincsen egymáshoz, barátom!

A képtelenség betetőzésére elküldhetnék azután a növendékeket, ha onnét kilépnek, Marcelhoz vagy Dupréhez, vagy valamely más táncmesterhez, hogy ott bájt tanuljanak. Közben elfelejtik a természet igazságát; képzeletük megtelik hamis, mesterkélt, nevetséges és hideg taglejtésekkel, helyzetekkel és figurákkal. Föl vannak benne raktározva s onnét a vászonra kerülnek majd. Valahányszor a művész ónja vagy ecsetje után nyúl, ezek a kelletlen kísértetek fölébrednek és jelentkeznek előtte; nem tud szabadulni tőlük, és csoda lesz, ha sikerül neki elkergetni őket és kiűzni a fejéből. Ismertem egy jó ízlésű fiatalembert, ki mielőtt a legkisebb vonást a vászonra vetette volna, letérdelt, és mondá: „Istenem, szabadíts meg a mintától!" Ha oly ritkán látunk ma több alakból álló képet, anélkül, hogy ne akadnánk benne itt is, ott is néhány oly akadémiai alakra, helyzetre, taglejtésre, mely ízléses embernek annyira kiállhatatlan, és csak azoknak tetszhetik, kik az igazságot nem ismerik: csak az iskolai minta örökös tanulmányát okolhatod miatta.

Nem az iskolában tanuljuk a mozgások egyetemes összehangzását, azt az összehangzást, melyet érzünk, látunk, mely végig terjed és kígyózik az egész alakon. Ha egy nő előrehajtja a fejét, összes tagjai engednek e súlynak; ha fölemeli és egyenesen tartja, a gép többi része ugyanígy fogad szót.

Igazán valóságos művészet, nagy művészet: elhelyezni a mintát; érdemes megnézni, mily büszke is rá a professzor úr. És valamiképp ne tarts tőle, hogy eszébe jutna azt mondani annak a szegény ördögnek: Barátom, helyezkedjél el magad, csinálj, amit akarsz. Jobb szereti, ha ő ád neki valami különös állást, mint hogy az maga válasszon egyet, mely egyszerű és természetes. De hát ezen át kell esni.

Százszor éreztem magamban kedvet azt mondani a fiatal növendékeknek, kikkel a Louvre-hoz vezető úton, rajzfüzeteik hónuk alatt, találkoztam: „Barátaim, mióta rajzoltok itt? Két év óta. Nos, ez a soknál is több. Hagyjátok már ott a modorosságnak ezt a szatócsboltját. Menjetek el a kartauziakhoz; ott fogjátok az áhítatnak és bensőségnek igaz kifejezését látni. Ma van előcstéje a nagy ünnepnek; menjetek a templomba, ólálkodjatok a gyóntatószékek körül, ott fogjátok a magábaszállás és megbánás igaz kifejezését látni. Holnap pedig menjetek a falusi korcsmába, és majd ott látjátok, hogyan viselkedik igazában a haragos ember. Keressétek föl a nyilvános jeleneteket: figyeljétek meg az embereket az utcán, a kertben, a piacon, a házban, s akkor lesznek igazi fogalmaitok az emberek valóságos cselekedeteiről az életben. Íme, nézzétek ezt a két társatokat, amint ott vitatkozik; nézzétek csak, mint igazítja el maga a vitatkozás, tudatukon kívül, tagjaik helyzetét. Figyeljétek meg jól őket, és nyomorúságosnak fog tetszeni együgyű professzorotok leckéje és együgyű mintátok utánzása. Mennyire sajnállak benneteket, barátaim, mekkora munka lesz, ha majd egy szép napon e hamisságok helyébe, melyeket megtanultatok, Lesueur egyszerűségét és igazságát kell tennetek. Pedig kelleni kell majd, ha valamire akarjátok vinni!"

„Más az attitude (akadémiai testtartás), más a cselekedet. Az attitude hamis és köznapi, a cselekedet szép és igaz."

„A rosszul megértett ellentét (contraste) a modorosságnak egyik leggyászosabb oka. Igazi ellentét csak a cselekedet alapjából, vagy akár a szerveknek, akár az érdekeknek különbözőségéből fakad. Nézzük csak Rafaelt, Lesueurt; néha három, négy, öt alakot helyeznek állva egymás mellé, és a hatás fenséges. A kartauziaknál a misénél vagy a vecsernyénél vagy. Két hosszú, párhuzamos vonalban negyven-ötven szerze-

test látni, egyforma a székük, egyforma a teendőjük, egyforma a ruhájuk, de azért egyik sem hasonlít a másikhoz; ne keressetek más ellentétet, mint azt, mely megkülönbözteti őket. Ez az igazság, minden egyéb kicsinyes és hamis."

Ha a növendékek kissé hajlandók volnának hasznot húzni tanácsaimból, még a következőket mondanám nekik: „Nem elég soká látjátok a tárgynak csak azt az oldalát, melyet másoltok? Legyetek rajta, barátaim, hogy az egész alakot átlátszónak gondoljátok, és szegezzétek szemeteket a középpontra; innét fogjátok a gépezetnek egész külső játékát megfigyelni; majd meglátjátok, hogy bizonyos részek mint terjednek ki, míg mások összehúzódnak; emezek lehanyatlanak, míg amazok duzzadoznak, és folyton foglalkozva az egésszel, majd sikerül nektek a tárgy ama részében, melyet rajzotok vázol, megmutatni annak kellő megegyezését azzal a résszel, melyet nem látni, és ámbár a dolognak csak egyik oldalát mutatjátok, mégis kényszeríteni fogjátok képzelőerőmet, hogy a másikat is megpillantsa; és ekkor fogom én mondani, hogy bámulatos rajzolók vagytok."

De nem elég, hogy az egészet jól állapítottam meg; most bele kell vinni a részleteket, anélkül, hogy az egésznek a tömegét lerontanátok; ez a lelkesedésnek, a lángésznek, az érzésnek, mégpedig a kiváló műérzésnek a műve.

Így szeretném, ha vezetnétek rajziskolát: Miután a tanuló már könnyen tud metszet vagy dombormű után rajzolni, két éven át a férfi és a nő akadémiai mintája előtt tartom. Azután elébe teszek gyerekeket, felnőtteket, kifejlett embereket, öregeket, minden korú, nemű, társadalmi helyzetű embereket, szóval mindenféle természetet: a szükséges minták, ha jól megfizetem őket, tömegesen jelentkeznek majd akadémiám kapujánál; ha rabszolgák országában élek, oda rendelem őket. A tanárnak gondja lesz rá, hogy e különböző mintákon megmutassa azokat a változásokat, melyeket a napi teendők, az életmód, a helyzet, a kor előidéznek a formákon. Növendékem az akadémiai modellt csak kéthetenként egyszer látja; a tanár pedig a mintára bízza, hogy maga helyezkedjék el. A rajzlecke után ügyes boncoló megmagyarázza a tanulónak az izmok anatómiáját, és tanítását az élő meztelen testre alkalmazza; és az izomzat után csak legfeljebb tizenkétszer egy évben rajzol. Ez elég lesz, hogy megérezze, hogy a húst a csonton és a meg nem támasztott húst nem lehet egyformán rajzolni; hogy itt a rajz vonása gömbölyű, ott mintegy szögletes, és ha e finomságokra nem ügyel, akkor az egész olyan lesz, mint egy felfújt hólyag, vagy egy csomó gyapjú.

Nem volna modorosság se a rajzban, se a színben, ha a természetet lelkiismeretesen utánoznák. A modorosság forrása a mester, az akadémia, az iskola, sőt a régiség is.

NEGYEDIK FEJEZET

Amit mindenki tud a kifejezésről, és valami, amit nem mindenki tud

Sunt lacrymae rerum, et mentem mortalia pectora tangunt.[2]
Verg. Aeneis, lib. I. v. 466.

A kifejezés általában érzelem képe.

Színész, ki nem ért képekhez, szegényes színész; festő, aki nem arcismerő (fiziognomista), szegényes festő.

A világ minden részében minden országnak, minden országban minden tartománynak, minden tartományban minden városnak, minden városban minden családnak, minden családban minden egyénnek, minden egyénnek minden pillanatban megvan a maga fiziognómiája, kifejezése.

Valaki haragra gyullad, figyelmes, kíváncsi, szeret, gyűlöl, lenéz, megvet, csodál; és lelkének minden indulata lerajzolódik arcán világos, nyilvánvaló jelekben, melyekre nézve sohasem csalódunk.

Mit mondok: arcán? Száján, orcáján, szemében, arca minden részében. Szeme lángra gyúl, lohad, lankadozik, révedez, meredez; a festő nagy képzelőereje pedig mind e kifejezéseknek óriási tárháza. Mindegyikünknek van kis készlete belőle, és ennek alapján ítélünk a rútságról és szépségről. Csak figyeld meg, barátom, kérdezd ki magadat, ha egy férfiút vagy egy nőt látsz, majd meglátod, hogy mindig valamely jó tulajdonság képe, vagy valamely rossznak többé-kevésbé bélyegzett kifejezése vonz vagy taszít el.

Képzeld az Antinoust magad előtt. Vonásai szépek, szabályosak. Széles és telt orcái az egészséget hirdetik. Szeretjük az egészséget: sarkköve ez a boldogságnak. Nyugalmas; szeretjük a nyugalmat. Meggondolt, bölcs arckifejezése van; szeretjük a gondolatot, a bölcsességet. Elhagyom az alak többi részét; csak a fejjel akarok foglalkozni.

Maradjanak meg a szép arc vonásai, amint vannak; csak a szájnak egyik szögletét emeljük: az arc kifejezése ironikussá válik, és az arc kevésbé tetszik. Helyezzük vissza a szájat eredeti állapotába, és emeljük a szem pilláját: az arc büszkeséget fejez ki, és kevésbé tetszik. Emeljük a száj szögletét egyszerre, tartsuk jól nyitva a szemet, az arc kifejezése most cinikus lesz, és ha apa vagy, félted a leányodat. Eresszük le a száj szögletét, és hunyassuk le a szem héját, hogy a szivárványhártya felét eltakarja és a szem golyóját ketté ossza, és hamis, rejtőzködő, tettető embert csináltunk belőle, akit kerülni fogunk.

Minden életkornak megvan a maga ízlése. Piros, duzzadt ajak, félig nyitott, nevető száj, szép fehér fogak, szabad járás, merész tekintet, szabad szem, szép, széles nagy orca, pisze orr ugyancsak pezsgésbe hozták véremet, mikor tizennyolc éves voltam. Ma, mikor a kicsapongás nem nekem való, és én nem vagyok neki való, szende és szerény arcú leányka, kinek tartózkodó a járása, félénk a tekintete, aki hallgatag jár anyja oldalán, vonz és bájol el engem.

Kinek van jó ízlése? Nekem tizennyolc éves koromban? Vagy mikor ötvenéves vagyok? A kérdést könnyű eldönteni. Ha azt mondták volna nekem tizennyolc éves koromban: „Fiam, melyik a szebbik, a bűn vagy az erény képe?" Miféle kérdés, feleltem volna: Az erényé.

Hogy az embert az igazság kimondására bírjuk, el kell őt minden pillanatban azáltal terelni szenvedélyétől, hogy egyetemes és elvont kifejezéseket használunk. Mert mikor tizennyolc éves voltam, nem a nagyság képe, hanem a kéjé hozta pezsgésbe véremet.

A kifejezés gyönge vagy hamis, ha az érzelemre nézve bizonytalanságban hagy bennünket.

Bármilyen valamely ember jelleme, ha rendes arckifejezése megfelel annak a fogalomnak, melyet valamely erényről alkottunk magunknak, vonzani fog; ha annak arckifejezése valamely bűnről való fogalmunknak felel meg, vissza fog taszítani.

Némelykor magunk csináljuk meg magunknak arckifejezésünket. Az arc hozzá lévén szokva, hogy uralkodó indulatunk kifejezését öltse, megtartja e kifejezést. Némelykor meg a természettől kapjuk; és amint megkaptuk, meg is kell azt tartanunk. Némelykor kedve tartván, jó emberré tett bennünket, de rossznak az arcát adta; vagy pedig rosszá tett, s a jóság arcával ajándékozott meg.

A Saint-Marceau külvárosban, ahol soká laktam, gyönyörű arcú gyermekeket láttam. Tizenkét-tizenhárom éves korukban e szelíd szemek bátrak lettek, és lángban égtek; e kedves kis száj különösen el-

ferdült; ez a gömbölyű nyak dagadozott az izmoktól; e széles, sima arc kemény emelkedésekkel telt meg. A vásárcsarnok és piac kifejezését öltötte. Sokat izgatván magukat, veszekedvén, verekedvén, kiabálván, egy fillérért hajat bontván: a kapzsi érdek, a szemérmetlenség, a harag kifejezését öltötték egész életükre.

Ha a lélek vagy a természet a jóság, igazság, szabadság kifejezését adta valakinek, ezt nyomban megérezzük, mert ez erények képét lelkünkben hordjuk, és aki ezeket hirdeti nekünk, azt jól fogadjuk. Ez arc ajánlólevél, mely közérthető nyelven van írva. Minden életállapotnak megvan a maga sajátos jellege és kifejezése.

A vadembernek vonásai kemények, erővel teljesek, határozottak; haja merev, szakálla sűrű, tagjai szigorúan arányosak; miféle működés módosíthatta volna? Vadászott, futott, küzdött vad állatokkal, gyakorolta magát, fenntartotta magát és faját, ami a két egyedüli természetes működés. Semmi sem érezteti benne a szemérmetlenséget és a szégyent: arca vadsággal elegyített büszkeséget mutat. Fejét egyenesen és magasan hordja; tekintete szilárd. Úr az ő erdejében. Mennél inkább nézem, annál inkább emlékeztet lakóhelyének magányosságára és nyíltságára. Ha beszél, taglejtése parancsoló, szava erővel teljes és rövid. Nem ismer törvényt, előítéletet. Elméje könnyen felháborodik. Folytonos küzdelem állapotában van. Hajlékony, mozgékony, de azért erős.

Nejének vonásai, nézése, magatartása nem a művelt nőé. Meztelen, anélkül, hogy tudna róla. Követte férjét a síkságban, a hegyen, az erdő mélyében; részt vett a gyakorlatokon; hordta karján gyermekét. Semmiféle ruha nem támasztotta mellét. Hosszú haja kuszálódott. Helyes arányú. Férje hangja dörgő, az övé erős. Nézése kevésbé megállapodott; könnyebben ijed meg. Mozgékony.

A társadalomban a polgárság minden rendjének megvan a maga jellege és kifejezése; a kézművesnek, a nemesnek, a polgárnak, az írónak, a papnak, a bírónak, a katonának.

A mesterembereknek testi szokásaik vannak, bolti és műhelyarcot mutatnak.

Minden társadalomnak megvan a maga kormánya, és minden kormánynak valódi és föltételezett uralkodó tulajdonsága, mely annak lelke, támasza és mozgatója.

A köztársaság az egyenlőség állapota. Minden alattvaló kis királynak képzeli magát. A köztársasági embernek kifejezése büszke, kemény, fennhéjázó.

A királyságban, ahol parancsolnak és engedelmeskednek, a jelleg, a kifejezés barátságos, bájos, kedves, becsületes, gáláns.

A kényuralom alatt a szépség a rabszolgaság szépsége. Ott kedves, alázatos, félénk, óvatos, könyörgő és szerény arcokat látunk. A rabszolga lehajtott fővel jár, mintha mindig oda tartaná egy bárd alá, amely kész rája ütni.

S mi a rokonérzés? Értem azt a készséges, rögtöni, meggondolás nélkül való lökést, mely két valót egymás felé visz, első pillanatra, egyszerre, az első találkozásnál; mert a rokonérzés ebben az értelemben sem egyszerű. Valamely erény pillanatnyi és kölcsönös vonzódása ez. A szépség szüli a csodálatot; a csodálat a tiszteletet, a birtoklás vágyát, a szerelmet.

Ennyit a jellemekről és különböző arckifejezésekről; de ez nem minden; ezzel össze kell kötni az élet jeleneteinek mély ismeretét. Kimagyarázom magam. Tanulmányozni kell az ember boldogságát és nyomorúságát minden oldalról; csatákat, éhínséget, dögvészt, árvizet, vihart, fergeteget, az érző, az élettelen, a vihartépte természetet. Olvasni kell a történetírókat, megtelni a költők műveivel, emlékezetbe vésni képeiket. Ha a költő azt mondja: *Vera incessu patuit dea,*[3] magában kell ezt a költői képletet keresni. Ha azt mondja: *Summa placidum caput extulit unda,*[4] ezt a fejet meg kell mintázni; tudni kell, mit kell belőle megcsinálni, mit elhagyni; ismerni kell a gyönge és erős szenvedelmeket, és fintorítás nélkül ábrázolni. Laokoon szenved, nem fintorítja arcát; pedig kegyetlen fájdalma végigvonaglik testén a lába ujja hegyétől a feje tetejéig. Ez a fájdalom mélyen megindít, de nem kelt borzalmat. Azon légy, hogy szememet se rá ne fordíthassam a vásznadra, se el ne fordíthassam tőle.

Ne zavard össze a kényeskedést, az arcfintorítást, a száj szögletének fölhúzását, a szájnak kicsinyre összecsucsorítását és más ezer gyerekes affektáltságot, a bájjal, még kevésbé a kifejezéssel.

A fejnek mindenekelőtt szép jellege legyen. A szenvedélyek jobban fejeződnek ki szép arcon. Ha a végsőkig fokozódnak, annál rettenetesebbek rajta.

A régiek Eumenidái szépek és annál félelmetesebbek. Ha egyszerre hevesen vonzódunk valakihez, és vissza is rettenünk tőle, akkor érezzük magunkat legrosszabbul; ily hatást tesz ránk az az Eumenida, akinek megadtuk a szépség nagy vonásait.

Az arc tojásdad alakja, mely a férfinál megnyúlik, fent szélesbedik, lent szűkül, a nemesség jellege.

Az arc tojásdad alakja, mely a nőnél, a gyermeknél gömbölyödik, jellege a fiatalságnak, törvénye a bájnak.

Egy hajszálnyi eltérés szépít vagy eléktelenít.

Tudd meg, mi a báj, vagy a tagoknak a cselekvés mivoltával való szigorú és szabatos megegyezése. Főleg ne zavard össze a színészével vagy táncmesterével. A cselekvés bája és Marcelé homlokegyenest ellenkeznek egymással. Ha Marcel találkoznék egy emberrel, aki úgy van elhelyezve, mint Antinous, akkor egyik kezét az álla alá, a másikat vállára tenné, és azt mondaná: „No, te nagy kamasz, így tartod magad?" Aztán visszatolván térdét a magáéval, s a hóna alatt felemelvén őt, hozzátenné: „Az ember azt hinné, hogy viaszból vagy, és mindjárt elolvadsz. Hallod-e, fickó, feszítsd meg lábadat; ki a mellkassal, kissé magasabbra emeld orrodat." Ha azután a legbutább divatbábot csinálta belőle, akkor mosolyogna és tapsolna sikerült művének. Ha elveszted érzékedet aziránt, hogy mi a különbség az ember közt, ha társaságban jelentkezik, és ha érdek hajtja cselekvésre, ha egyedül van, és ha nézik, akkor vesd ecsetedet tűzbe. Mert akkor csak elakademizálod, fölfúvod, széllel béleled alakjaidat.

Akarod-e látni ezt a különbséget? Egyedül vagy lakásodon. Várod írásaimat, melyek nem érkeznek. Arra gondolsz, hogy uralkodók pontos kiszolgálást követelnek. Szalmazsöllyédben ülsz, térdeden könyökölve; hálósapkád szemedre van húzva, vagy hajad széjjel kuszálva és rosszul, görbe fésű alá szorítva; hálóköntösöd félig nyitva, hosszú redőkben mindkét oldalon lelóg: így festői és szép vagy. Bejelentik Castries márkit; a hálósapka azonnal fejed búbjára kerül, a hálóköntös összehúzódik; egyenesen állsz, tagjaid rendben, tipegsz, hajlongsz, kedveskedel a látogatónak, de igen kelletlenné teszed magad a művész számára. Az imént még az ő embere voltál, most nem vagy az.

Ha Rafaelnek, a Carracciknak és másoknak némely alakját, fejét nézzük, azt kérdezzük magunktól: Honnét vették őket? Erős képzelőerejükből, az írókból, a felhőkből, tűzesetekből, romok mellől, a nemzetből, ahonnét első vonásaikat szedték, melyet a költészet aztán megnagyobbított.

E ritka embereknek volt fogékonyságuk, eredetiségük, humoruk. Sokat olvastak, főleg költőket. A költő erős képzeletű ember, ki maga is megindul, megijed azoktól a képzeletbeli alakoktól, melyeket alkotott.

Nem tudok ellentállani, szólnom kell, barátom, a költőnek a szobrászra vagy képíróra, a szobrásznak a költőre és mindkettőjüknek a

természet élő és élettelen valóira tett hatásáról. Kétezer évvel ifjodom meg, hogy kifejthessem neked, miképp hatottak az ókorban e művészek kölcsönösen egymásra, miképp hatottak magára a természetre és hagytak rajta isteni nyomot. Homer mondja, hogy Jupiter fekete szemöldökének puszta mozdulatával miként rázta meg az Olympust. A teológus mondta ezt; a márványnak ezt a fejet kellett a földre borult híveknek a templomban megmutatni. A szobrász agyveleje izzott; és csak akkor vette kezébe a puha földet és mintázópálcáját, midőn elméjében az igazhitű kép megfogamzott. A költő megszentelte Thetis szép lábát, és e lábak a hitre tartoztak; Venus gyönyörű mellét, és e mell a hitre tartozott, Apollon szép vállát, és e váll a hitre tartozott. Ganymedes rugékony testét, és e test a hitre tartozott. A nép hozzá volt szokva, hogy az oltárokon isteneit és istennőit katekizmusának jellemző bájaival találja meg. A teológus vagy a költő megjelölte őket, a szobrász meg híven ragaszkodott hozzájuk. Kicsúfolták volna azt a Neptunt, kinek nem lett volna olyan mellkasa, vagy egy Herkulest, kinek nem lett volna olyan háta, milyet a pogány biblia megkívánt, és a hittagadó márványtömeg a műhelyben rekedt volna.

Mi következett ebből? Mert hiszen a költő nem nyilatkoztatott ki, nem hitethetett el semmit; a festő és a szobrász csak a természettől ellesett vonásokat ábrázolt. Az következett, hogy ha a nép a templomból jövet valamely egyénben fölismerte amazokat a tulajdonságokat, ezek egészen másképp indították meg szívét. E nő adta Thetisnek a lábát, Venusnak a mellét; az istennő visszaadta neki, de visszaadta megszentelve, istenítve. E férfi szolgáltatta Apollonnak vállát, Neptunnak mellkasát, Marsnak izmos derekát, Jupiternek fenséges fejét, Ganymedesnek alsó testét; de Apollon, Neptun, Mars, Jupiter és Ganymedes visszaadták neki, megszentelve, istenítve.

Ha valamely állandó, sőt néha múlékony körülmény is bizonyos eszméket összetársított a népek elméjében, akkor ezek nem különülnek többé el egymástól; és ha valamely kicsapongó férfi Venus oltárán akadt szeretőjére, mert tényleg az volt, azért hivő lélek mégsem tisztelné kevésbé isteni vállát valamely halandón, bárki legyen is az. Hajlandó vagyok hinni, ha az összevegyült nép a meztelen embereket nézte a fürdőkben, a gimnáziumokban, a nyilvános játékokon, akkor, anélkül, hogy sejtette volna, a csodálat adójában, mellyel a szépségnek adózott, a szentnek és világinak keveréke, valami különös vegyüléke a kéjelgésnek és áhítatnak foglaltatott. A kéjelgő, ki szeretőjét karjában tartotta, királynéjának, uralkodónéjának, istennőjének nevezte, és ezek a mon-

dások, melyek a mi szájunkban oly kopottak, egészen másképp hangzottak az övében. Mert igazak voltak; mert valóban az égben, az istenek közt érezte magát; mert valósággal a maga és nemzeti imádásának tárgyát élvezte.

És miért történtek volna e dolgok másképp a nép lelkében, mint költői- és papjaiéban? A művek, melyek ránk maradtak tőlük, a leírások, melyeket szenvedélyük tárgyairól ránk hagytak, tele vannak imádatuk tárgyára való célzásukkal. Ez a gráciák mosolygása, Hebe ifjúsága, ezek Aurora ujjai, Venusnak melle, karja, válla, combja, szeme. „Menj Delfibe, és meglátod majd Bathyllisemet! Vedd e leányt mintául, és vidd képedet Paphosba." Csak az hiányzott, hogy többször megmondták volna, hol láthatni ezt az istent, vagy azt az istennőt, kiknek élő képmását ölelték; de az emberek, kik költeményeiket olvasták, úgyis tudták.

E tényleges képmások nélkül szerelmi beszédjök egész üres és hideg lett volna. Tanúul hívlak téged, barátom, és téged, finom és kényes Suard, és téged, forró és pezsgő Arnaud, és téged, te eredeti, tudós, mélységes és kedves Galiani. Mondjátok meg nekem, nem hiszitek-e, hogy ez forrása a halandók mind e dicsőítéseinek, melyekhez az istenek tulajdonságait felhasználták, és mind e jelzőknek, melyek válhatatlanul a hősöket és isteneket kísérték? Ezek megannyi hitcikkelyek voltak, megannyi imaverse a pogány jelképnek, melyeket a költészet, festőművészet és szobrászat megszentelt. Ha ezek a jelzők minduntalan visszatérnek, ha ezzel fárasztanak és untatnak bennünket, ez onnét van, mert nem maradt fenn szobor, templom, minta, melyekre vonatkoztathatnók őket. A pogány azonban, valahányszor olvasta költőjében, befért képzeletben a templomba, ott viszontlátta a képet, emlékezett a szoborra, mely őket szolgáltatta.

Várj, barátom, talán amit most mondok majd, némi valószínűséget ád azoknak az eszméknek, melyek eddig csak mint kellemes álom, vagy ügyesen kigondolt rendszer mulattattak téged. Ha a mi vallásunk nem szomorú és lapos metafizika volna; ha a mi képíróinkat és szobrászainkat össze lehetne hasonlítani a régi képírókkal és szobrászokkal (persze a jókat értem; mert valószínűleg rosszak is voltak, több, mint nekünk, amint Olaszország az a hely, ahol a legtöbb jó és rossz zene hallik); ha papjaink nem volnának buta fanatikusok; ha ez a rémes kereszténység nem gyilkosság és vér árán eresztett volna gyökeret; ha paradicsomunk örömei nem szorítkoznának üdvözítő látványára valamifélének, amit se föl nem fogunk, se meg nem értünk; ha poklunk

egyebeket nyújtana, mint tüzes örvényeket, rút, szögletes démonokat, üvöltést és fogak vacogását; ha képeink egyebek lehetnének, mint kínos, kegyetlen jelenetek, megnyúzott, akasztott, megsütött, nyársra húzott emberek, undorító mészárosságok; ha szentjeink és szent nőink nem volnának az orruk hegyéig elfátyolozva; ha szemérmetességünk és tartózkodásunk nem száműzte volna a kar, a comb, mellbimbó, váll, minden meztelenség látványát; ha a sanyargatás szelleme nem hervasztotta volna e mellet, nem puhította volna meg e combot, nem nyomorította volna meg e kar húsát, és nem tépdeste volna e vállat; ha művészeinket láncra nem vernék, és költőinket vissza nem tartanák e rémes szók: megszentségtelenítés, lealjasítás; ha szűz Mária az örömnek anyja avagy istenanyja lett volna; ha Gábor arkangyalt szép válláért dicsérnék meg; akkor majd meglátná, mi volna képíróinkkal, költőinkkel és festőinkkel; milyen hangon beszélnének e bájakról, melyeknek oly nagy és érdekes szerepük volna vallásunk és Istenünk történetében; és milyen szemmel néznők a szépséget, amelynek az Üdvözítő születését, testet öltését és üdvözülésünk kegyét köszönnők.

Pedig élünk még néha ilyféle kifejezésekkel: isteni báj, isteni szépség, de a pogányságnak némi maradéka nélkül, melyet a régi költők olvasására tart fenn költői agyvelőnkben, ez hideg és értelmetlen volna. Hisz különböző alakú nőre ráillik ugyanaz a dicséret, de ez nem így volt a görögöknél. Márványban vagy a vásznon megvolt egy adott minta; és akinek, megvakítva szenvedélyétől, eszébe jutott valamely közönséges alakot összehasonlítani a gnidosi vagy paphosi Venusszal, épp oly nevetséges volt, mint az, aki nálunk valami polgári kis piszeorrt oda merne helyezni Brionne grófné mellé; vállat vonnának, és szeme közé nevetnének.

Pedig van némely hagyományos jellemünk, festés és szobrászat adta némely alakunk. Senki sem ismeri félre Krisztust, Szent Pétert, a Szüzet, az apostolok legtöbbjét; és hiszed-e, ha egy hívő lélek az utcán ráismer valamelyikére e fejeknek, hogy akkor nem érez némi tiszteletet? Mi volna még, ha ezek az alakok, valahányszor meglátjuk őket, mindig édes, kéjes, kellemes eszmék raját keltenék, melyek érzékeinket, indulatainkat élesztenék?

Hála Rafaelnek, Guidónak, Barocciónak, Tiziánnak és néhány más olasz festőnek, ha valamely nő a nemességnek, nagyságnak, ártatlanságnak és egyszerűségnek azt a jellemét mutatja, melyet ők a szűzeiknek adtak, nézd csak, mi történik lelkünkben; nincs-e abban az érzelemben, melytől megindulunk, valami regényes, valami, amiben van

bámulat, gyöngédség és tisztelet; s nem tart-e ez a tisztelet, még akkor is, ha biztosan tudjuk, hogy e szűz foglalkozásánál fogva Venus vulgivagának a papnője, kinek isteni tisztelete minden este a Palais Royal környékén megy végbe? Meg is kell vallani, hogy ezek a szép és nagy indolens nők nem ígérnek nagy kéjt, és hogy jobb szeretjük őket képben, festőállványon, mint húsban, elevenen.

És hány még finomabb dolog van a kifejezésről. Tudod-e, hogy néha a szín fölött is dönt? Nincs-e úgy, hogy némely állapotnak, némely szenvedélynek jobban felel meg ez, mint az a szín? Halvány, sápadt szín nem áll rosszul a költőknek, zenészeknek, szobrászoknak, festőművészeknek; ezek az urak rendesen epések; legföllebb ha e sápadtságba sárgás színezetet kell keverni. A fekete haj növeli a fehérnek fényét és a tekintet elevenségét. A szőke haj jobban egyezik meg a lankadtsággal, lustasággal, nembánomsággal, a finom és átlátszó bőrrel, a nedves, gyöngéd, kék szemmel.

E könnyed járulékok, melyek a harmóniát is elősegítik, nagyon emelik a kifejezést. Ha kunyhót festek, és bejáratánál fát helyezek el, akkor ez a fa legyen régi, törődött, repedezett, düledező; a baleseteknek, szerencsétlenségnek, nyomorúságnak összhangja legyen meg közte és ama szerencsétlen ember közt, ki ünnepnapon árnyékában pihen.

A festők nem is tévesztik el ezeket a feltűnőbb analógiákat; de ha világosan tudnák ezek okát, csakhamar többre mennének. Azokat értem, kikben megvan Greuze ösztöne; a többiek meg nem esnének áldozatul oly botlásoknak, hogy, ha ki nem nevetjük, akkor sajnáljuk őket.

De ki akarom fejteni, egy-két példán, mily titkos fonal vezette őket a mellékdolgok finom megválasztásában. Majdnem mind a festők, akik romokat festenek, úgy tüntetik fel magányos gyáraikat, palotáikat, városaikat, obeliszkjeiket vagy más egyéb romba dőlt épületeiket, hogy erős szél rázza őket; egy utas megy arra, ki csekély cókmókját hátán hordja; egy asszony megy arra, kinek háta görnyed rongyokba takart gyermeke alatt; lovasok mennek arra, kik köpenyeikbe burkolva beszélgetnek. Mi sugallta ezeket a mellékdolgokat? Az eszmék rokonsága. Minden múlik, az ember és az ember lakása. Most változtassuk meg az épületet; képzeljünk a város romjai helyébe valami nagy sírt, és azonnal látni fogjuk, hogy az eszmék rokonsága mint hat a művészetre, és az előbbiekkel egészen ellenkező járulékokat kelt majd benne. Most a fáradt utas lerakja cókmókját maga elé, és ő meg kutyája ülnek és pihennek a temető lépcsőjén; az asszony is leül, és szoptatja gyer-

mekét; a férfiak leszállnak lovukról, és szabadon legelni hagyván a földön elterült állataikat, folytatják beszélgetésüket vagy pedig olvassák a sír föliratát. Mert a romok a veszély helyei, a sírok meg inkább menedékhelyek; mert az élet utazás, és a sír pihenő; mert az ember leül oda, ahol az ember hamva pihen.

Belső ellentmondás volna, ha a képen az utas a temető mellett elmenne, a romoknál pedig megállna. A sír mozgó lények közül legföllebb madarakat tűr meg, melyek magasan kerengenek fölötte, vagy olyanokat, melyek szárnyaszegetten vonulnak el, vagy munkásokat, kik elől a munka eltakarja az élet végét, és kik a távolban énekelnek. Csak romok festőiről beszélek itt. A történeti, a tájképfestők változtatják, ellentétbe helyezik, különfélékké teszik járulékaikat, aszerint, mint gondolataik elkülönülnek, egyesülnek, erősbödnek, ellenkeznek elméjükben.

Néha kérdeztem magamtól, miért oly szépek és tesznek oly nagy hatást a régiek nyílt templomai. Azért, mert négy homlokzatukat díszítették, anélkül, hogy az egyszerűségen csorbát ejtettek volna; mert minden oldalról megközelíthetők voltak, ami a biztosság képe, maguk a királyok elzárják palotáikat kapuikkal; fenséges jellegük nem elégséges, hogy az emberek gonoszsága elől megvédje. Azért, mert félreeső helyeken állottak, és egy környező erdő rémsége, egyesülvén babonás eszmék sötétségével, különös érzéssel töltötte el a lelket. Azért, mert az Istenség nem nyilatkozik meg a városok zajában; a csöndet és magányosságot szereti. Azért, mert az emberek hódolata titkosabb és szabadabb módon nyilatkozhatott. Nem meghatározott napokon gyűltek itt össze: vagy ha igen, akkor a csődület és zaj kevésbé fenségessé tette őket, mert a csönd és magányosság nem volt meg.

Ha nekem kellett volna a XV. Lajos teret, oda, ahol van, csinálnom, bizony nem vágtam volna ki az erdőt. Úgy csináltam volna, hogy nagyívű oszlopcsarnokon keresztül lássák sötét mélységét. De a mi műépítőink tehetség nélkül valók; nem tudják, mik azok a járulékos eszmék, melyeket a helyiség és a szomszédos tárgyak keltenek; úgy vagyunk színházi költőinkkel, kik sohasem tudtak hasznot húzni a színtér helyéből.

Itt kellene a szép természet megválasztását tárgyalnom. De elég, ha tudjuk, hogy nem minden test és nem minden oldala valamely testnek egyaránt vonzó; ennyit a formákról. Nem minden arc egyaránt alkalmas ugyanazon szenvedélynek erős kifejezésére; vannak kedves duzzogók és kellemetlen nevetők; ennyit a jellemekről. Nem minden egyén

mutatja egyformán jól a kort és állapotot, és elkerüljük a tévedést, ha gondosan megállapítjuk, mely témának felel meg legpontosabban az a természet, melyet választunk.

De amit itt csak futólag vázolok, talán bővebb kifejezését találja a szerkezetről szóló fejezetben, mely erre következik. Ki tudja, hová vezet majd az eszmék kapcsolata. Én bizony nem.

KRITIKA FRANÇOIS BOUCHER-RŐL[5]

Nem tudok mit mondani erről az emberről. Az ízlés, a szín, a kompozíció, a jellemek, a kifejezés, a rajz lealacsonyodása lépésről lépésre követte az erkölcsök romlását. Mit akarnának ettől a művésztől, hogy vászonra vessen? Azt, ami a képzeletében van. És mi lehet egy olyan embernek a képzeletében, aki a legalacsonyabbrendű prostituáltakkal tölti az életét? . . .

Merem mondani, hogy ez az ember valójában nem tudja, mi a kecsesség; merem mondani, hogy sohasem ismerte az igazságot; merem mondani, hogy mintegy idegenek lettek számára a finomság, becsületesség, ártatlanság, egyszerűség eszméi; merem mondani, hogy egy pillanatra sem látta meg a természetet, legalábbis nem az én lelkemet vagy az önök lelkét érdeklő természetet, egy egészséges gyermeket, egy érző asszonyt; merem mondani, hogy nincs ízlése. A végtelen bizonyítékok közül, melyekkel szolgálni fogok, egyetlenegy elegendő; éspedig, fogadok, hogy a férfi- és nőalakok sokaságából, amelyeket festett, nincs négy, amelyeknek dombormű, s még kevésbé szoborjellege lenne. Komoly művészethez képest túl sok a külsőség, apróbb látszat, modorosság, affektáltság. Hiába mutatja meg őket mezetelenül, én mindig bíborban látom őket, szépségflastromokkal, cicomával, a ruházat csecsebecséivel. Azt hiszik, élt-e valaha is benne bármi Petrarca annyira becsületes és kedves képéből?

E'l riso, e'l canto, e'l parlar dolce, humano.

8. *A Dianává változott Jupiter meglepi Callistót*

Középen látni az átváltozott Jupitert, profilban; Callisto térdére hajlik: egyik kezével gyöngéden el akarja távolítani ruházatát; ez a jobbkéz. Balkezével álla alá nyúl. Íme két alaposan elfoglalt kéz. Callistót szemben ábrázolja; gyengén eltávolítja az őt levetkőztetni akaró kezet. E figura alatt a festő drapériát, tegezt ábrázolt. A hátteret fák

töltik ki. Balra egy szabadban játszó gyerekcsoport látható, a csoport fölött Jupiter sasmadara.

De vajon a mitológiai személyiségeknek más a lábuk és más a kezük, mint nekünk? Ah! La-Grenée, ön szerint mit gondoljak minderről, amikor Boucher mellett látom önt, és feltűnt képén a szín tisztasága, a bőr szépsége és a természet olyan igazságai, amelyek áthatják kompozíciójának minden pontját? La-Grenée majd szolgál, ha óhajtja, olyan lábakkal, kezekkel, karokkal, vállakkal, mellel, nyakkal, amilyeneket valaha csókolt. De Boucher nem; ötven év fölött alig akad, barátom, festő, aki modellt használna; már csak a gyakorlatuk érvényesül, Boucher-nél is: ezek az ő régi figurái, amelyeket ide-oda forgat. Nem láttuk-e már vajon százszor is tőle ugyanezt a Callistót, és ugyanezt a Jupitert, és ugyanezt az őt takaró tigrisbőrt?

KRITIKA JEAN-BAPTISTE CHARDINRŐL

Időben érkezett, Chardin, hogy újjáalkossa szememet, amelyet pályatársa, Challe, halálosan megbántott. Viszontlátom hát önt, a nagy varázslót, a néma kompozícióival! Milyen ékesszólóan beszélnek ezek a művészetről! Mindent elmondanak a természet utánzásáról, a szín tudományáról, és a harmóniáról! Hogy kering a levegő a tárgyak körül! A napfény sem védi jobban az általa megvilágított lények egyenetlenségét. Ő az, aki egyáltalán nem ismer rokon színeket és ellenséges színeket!

Ha igaz lenne az, amit a filozófusok mondanak, hogy nincs más valóságos, csak az érzetünk; úgy a tér üressége, de még a test szilárdsága is, önmagában talán semmi mindabból, amit tapasztalunk, ám tanítsanak meg ezek a filozófusok arra, milyen különbséget látnak, négy lábnyira a képtől, az alkotó és közted.

49. *Szilvás kosár*

Helyezzenek egy kőpadra egy szilvával teli vesszőkosarat, amelyen rossz zsineg szolgál fogantyúként, és szórjanak köréje diót, két-három cseresznyét, és néhány kis szőlőfürtöt.

Ez az ember a Salon első koloristája, és talán a festészet egyik legelső koloristája. Sohasem bocsátom meg annak a szemtelen Webbnek, hogy a művészetről írt értekezésében egyetlen franciát sem említett. Még kevésbé bocsátom meg Hogarthnak, hogy azt mondta: a francia iskolának még egy közepes koloristája sem volt. Ön hazudott, Hogarth

úr; az ön részéről ez vagy tudatlanság, vagy laposság. Jól tudom, az ön nemzetének megvan az a bolond szokása, hogy megveti a pártatlan szerzőt, aki dicsérően mer szólni rólunk: de szükség van-e arra, hogy ön az igazság rovására alávalóan udvaroljon honfitársainak? Fessen, fessen jobban, ha tud. Tanuljon meg rajzolni és ne írjon. Nekünk, az angoloknak és minekünk, két igen különböző hóbortunk van. A mienk az, hogy felülmúljuk az angol alkotásokat; az övéké, hogy lebecsüljék a mieinket. Hogarth két éve még élt. Járt Franciaországban; és Chardin már harminc éve nagy kolorista.

Chardin sajátos módon dolgozik. Azt a szaggatott eljárást követi, amelynek nyomán közelről nem tudjuk, mi is az, és amilyen mértékben távolodik az ember, megalkotódik a tárgy, hogy végül azonos legyen a természetével. Néha majdnem egyformán tetszik közelről és távolról is. Ez az ember annyira fölötte áll Greuze-nek, mint az ég a földnek, de csak ezen a ponton. Egyáltalán nincs modora; tévedek, megvan a sajátja. De minthogy egyéni modora van, bizonyos körülmények között hamisnak kellene lennie, és sohasem az. Próbálja meg, barátom, ezt önmagának megmagyarázni. Ismer-e az irodalomban stílust, amely mindenkinek a sajátja? Chardin festésmódja a legegyszerűbb, de egyetlen élő festő, még maga Vernet sem vitte olyan tökélyre a sajátját.

KRITIKA JEAN-BAPTISTE GREUZE-RŐL

Íme, az önök festője és az enyém, az első, aki közülünk arra vállalkozott, hogy erkölcsöt adjon a művészetnek, és összekapcsolja az eseményeket, amelyek alapján könnyű lenne regényt alkotni. Kissé hiú a mi festőnk: de hiúsága a gyermeké; a tehetség bódulata ez! Fosszák meg ettől a naivitásától, amely azt mondatja vele saját munkájáról: *Nézzetek! Ez az, ami szép!* – és megfosztanák ihletétől, kioltanák a tüzet, és a tehetség elhomályosodna.

110. *A halott madarát sirató fiatal lány*

Ennek a kis alkotásnak olyan finom a tárgya, hogy sokan meg sem hallották; azt hitték, hogy ez a fiatal lány csak a kanáriját siratja. Greuze egyszer már megfestette ugyanezt a tárgyat; megrepedt tükör elé helyezett egy fehér szaténbe öltözött, mély melankóliától áthatott magas lányt. Ne feltételezzenek annyi ostobaságot, hogy a jelenlegi Salon fiatal lányának könnyeit a madár elvesztésének tulajdonítsák,

vagy az előző Salon fiatal lányának melankóliáját a törött tükörnek. Én mondom, hogy ez a gyermek mást sirat. Először is, hallhatták, bevallja; és megfontolt bánata elmondja a többit. Ilyen fájdalom! az ő korában! és egy madár miatt! ... De tulajdonképpen milyen kérdést tettek fel nekem? Feje tizenöt-tizenhat éves, és karja és keze tizennyolc-tizenkilenc éves. Ez hibája a kompozíciónak, és amiatt is érzékelhetőbb, mert a fej a kézre támaszkodik, és így az egyik rész mértéke ellentmond a másiknak. Helyezzék el másként a kezet, és az ember már nem venné észre, hogy kissé túlságosan erős és jellegzetes. Ennek oka, barátom, hogy a fejet és a kezet más-más modellről festette. Ez a kéz egyébként nagyon változatos, nagyon szép, nagyon tökéletesen színezett és megrajzolt ...

A DRÁMAI KÖLTÉSZETRŐL

(Részletek)[6]

II. A KOMOLY SZÍNMŰRŐL

Íme, a dráma rendszere egész kiterjedésében. A vidám dráma tárgya a nevetséges és a bűn, a komoly drámáé az ember erénye és kötelességei. A tragédia egyik fajtájáé családi bajaink, másik fajtájáé nyilvános katasztrófák és a nagyok szerencsétlensége.

De ki fogja erővel teljesen megfesteni az emberek kötelességeit? Melyek lesznek annak a költőnek a tulajdonságai, aki erre a feladatra vállalkozik?

Az legyen filozófus, térjen magába, lássa meg ott az emberi természetet, ismerje behatóan a társadalom állapotait, ismerje jól annak teendőit és súlyát, hátrányait és előnyeit.

„De miképp lehet egy dráma szűk határai közé mindazt foglalni, ami egy ember állapotára tartozik? Hol van az a bonyodalom, mely ezt a tárgyat felölelheti? E műfajban darabokat csinálnak majd, melyeket mi fiókos daraboknak (pièces à tiroir) nevezünk, melyekben epizodikus jelenetek következnek epizodikus és összefüggéstelen jelenetekre, vagy ha nem összefüggéstelen, akkor legföllebb kis bonyodalom köztük kígyózva köti őket egybe; de egység, cselekvés, érdek nincsen.

Minden jelenet magában egyesíti majd azt a két pontot, melyet Horatius annyira ajánl, de együttesség nem lesz benne, és az egész összetartás és erő nélkül való lesz."

Ha az emberek állapota oly darabokat szolgáltat, minő pl. Molière-nek Les Fâcheux-i, akkor ez már valami; de én azt hiszem, hogy nagyobb hasznot is lehet ebből húzni. Valamely rend kötelezettségei és hátrányai nem mind egyaránt fontosak. Azt hiszem, a főbbekhez kell ragaszkodni, ezeket a mű alapjává tenni, a többit meg a részletekre hagyni. Ezt tettem föl magamban a Père de Famille-ban, ahol a fiú meg a leány ellátása az én két sarkkövem. A vagyon, születés, nevelés, az apa kötelessége gyermekei iránt, a gyermekeké apjuk iránt, a házasság, a cölibátus, minden, ami a családapára tartozik, a párbeszéd fonalán kerül belé. Ha más lép erre a pályára, kiben megvan az a tehetség, melynek én híjával vagyok, majd meglátjátok, milyen lesz az ő drámája.

Amit e műfaj ellen fölhoznak, csak egyet bizonyít, ti., hogy nehezen kezelhető, hogy nem gyereknek lehet műve, hogy több művészetet, ismeretet, komolyságot, és elmeerőt tételez föl, mint amennyi meg szokott lenni azokban, akik a színházra adják magukat.

Hogy valamely művet megítéljünk, nem kell azt más műhöz mérni. Ebben csalódott egyik legelső kritikusunk. Azt mondá: „A régieknek nem volt operájuk, tehát az opera rossz műfaj." Ha óvatosabb vagy tanultabb lett volna, talán azt mondta volna: „A régieknek csak operájuk volt, a mi tragédiánk tehát nem jó." Ha jobb logikus, se így, sem amúgy nem okoskodott volna. Vajon vannak-e vagy nincsenek minták, nem határoz. Van szabály, mely mindent megelőz, és a költői ítéleterő megvolt, mielőtt költők voltak, máskülönben hogyan tudták volna az első költeményt megítélni? Azért volt-e jó, mert tetszett; vagy azért tetszett-e, mert jó volt?

Az ember kötelességei csak olyan gazdag tárház a drámai költő számára, mint nevetséges oldalai és vétkei, és a tisztességes meg komoly darabok mindenütt sikerülni fognak, de még biztosabban romlott népnél, mint egyebütt. A színházba menvén, menekülnek meg a gonoszok társaságától, melytől körül vannak véve; itt találják majd meg azokat, akikkel szeretnének élni; ott látják majd az emberi nemet úgy, amint van, és kibékülnek vele. A jóravaló emberek ritkák, de azért vannak. Aki másképp vélekedik, magamagát vádolja és mutatja, mennyire boldogtalan nejével, rokonaival, barátaival, ismerőseivel. Valaki azt mondá nekem egy nap, egy tisztességes mű olvasása után, mely gyönyörű-

ségesen foglalkoztatá: „Úgy tetszik nekem, mintha ismét magamra maradtam volna." A mű megérdemelte ezt a dicséretet; de barátai nem érdemelték meg ezt a szatírát.

Mindig az erényt és az erényes embereket kell tekintenünk, ha írunk. Téged idézlek föl, barátom, ha tollat fogok, te vagy szemem előtt, ha cselekszem. Sophie-nak akarok tetszeni. Ha rám mosolyogtál, ha ó könnyet öntött, ha ti mindketten ettől jobban szerettek engem, meg vagyok jutalmazva.

Ha a paraszt jeleneteit hallom a Faux généreux-ban, azt mondom: Íme, ez tetszik majd az egész világnak és minden időben; ez mindenütt meg fogja ríkatni az embereket. Az eredmény megerősítette ítéletemet. Ez az epizód egészen a tisztességes és komoly fajtából való.

„Egy szerencsés epizód példája nem bizonyít semmit, fogják ellenem vetni. És ha meg nem szakítja az erény egyhangú szónoklatát néhány nevetséges, sőt kissé túlzott jellemek által, mint a többiek is mind megtették, akkor, bármit mond is a tisztességes és komoly műfajról, tartok tőle, hogy csak hideg és színtelen jeleneteket, unalmas és szomorú erkölcstant, és párbeszédbe szedett prédikációkat fog belőle meríteni."

Nézzük át egy dráma részeit, és nézzük: tárgyából kell-e megítélnünk? A tisztességes és komoly műfajban a tárgy nem kevésbé fontos, mint a vígjátékban, és igazabb módon van előadva benne. Vagy a jellemekből? Itt épp oly különbözők és épp oly eredetiek lehetnek, és a költő kénytelen még erősebben megrajzolni őket. Vagy a szenvedélyekből? Itt annál hevesebben fognak nyilatkozni, minnél nagyobb az érdeklődés. A stílusból? Izmosabb, komolyabb, emelkedettebb, hevesebb, fogékonyabb lesz aziránt, amit érzelemnek mondunk, ami nélkül semmiféle stílus nem szól a szívhez. A nevetségesnek távollétéből? Mintha nem a cselekedeteknek és beszédeknek bolondsága, ha rosszul fölfogott érdek, vagy a szenvedély rohama sugallja, volna az embernek és az életnek igazi nevetsége.

Hivatkozom Terentius szép helyeire, és kérdem, mely műfajból valók apai és szeretői jelenetei.

Ha a *Père de Famille*-ban nem tudtam megfelelni tárgyam fontosságának; ha menete hideg, szenvedélyei fecsegők és prédikációsak; ha az Apa, Fia, Sophie, a Commandeur, Germeuil és Cécile jellemei híjával vannak a komikai erőnek, a műfaj hibája-e ez, vagy az enyém?

Próbálja meg valaki, és hozza színre a bírói rendet; szője a bonyodalmat oly érdekesen, mint a tárgy megengedi, és én gondolom; a férfit kényszerítse a foglalkozása, hogy vagy hivatásának méltósága és

szentsége ellen vétsen, és mások s maga előtt megbecstelenítse magát, vagy pedig szenvedélyeit, hajlamait, vagyonát, születését, nejét és gyermekeit áldozza föl, és akkor azután mondják meg, ha tetszik, hogy a tisztességes és komoly dráma melegség, szín és erő nélkül való.

A döntésnek egy módja, mely gyakran sikerül nekem, s melyhez folyamodom, valahányszor a megszokás vagy az újság ítéletemet bizonytalanná teszi, mert ezeknek ez a hatásuk, a következő: Megragadom gondolatban a tárgyakat, a természetből a vászonra teszem, s ebből a távolságból, melyben se nagyon közel nincsenek hozzám, se nagyon távol, megvizsgálom őket.

Alkalmazzuk itt ezt az eszközt. Vegyünk két drámát, egy komolyat és egy vidámat; csináljuk belőlük, jelenetről jelenetre, két sorozatát a képeknek, és vizsgáljuk meg, melyik előtt fogunk szívesebben és hosszabban időzni, hol fogjuk a legerősebb és legkellemesebb benyomásokat érezni; melyikhez fogunk visszasietni.

Ismételve mondom: a tisztességeshez, a tisztességeshez. Bensőbben és kedvesebben indít meg bennünket, mint az, ami megvetésünket és nevetésünket idézi elő. Költő, érzékeny és kényes vagy-e? Akkor pengesd ezt a húrt, majd meghallod, mily visszhangot vagy megindulást kelt a lelkekben. „Az emberi természet tehát jó?"

Igenis, barátom, mégpedig nagyon jó. A víz, levegő, föld, tűz, minden jó a természetben; és a vihar is, mely az ősz vége felé keletkezik, az erdőket rázza, és a fákat egymáshoz verdesvén a száraz ágakat letöri róluk; és a szélvész is, mely a tenger vizeit fölkavarja és megtisztítja; és a tűzhányó is, ki megnyílt belsejéből meggyulladt anyagoknak hullámait ontja és a levegőbe gőzöket visz, melyek megtisztítják.

Azok a nyomorult konvenciók rontják meg az embert, azokat, nem pedig az emberi természetet kell vádolni. Valóban, mi indít meg bennünket annyira, mint egy nemes cselekedet elbeszélése? Ki oly szerencsétlen, hogy egy jóravaló ember panaszát hidegen hallgathatja?

A színház az egyedüli hely, ahol az erényes és gonosz ember könnyei összefolynak. Ott a gonosz fölháborodik amaz igazságtalanságok ellen, melyeket pedig ő is elkövetett volna; részvétet érez oly bajok iránt, melyeket ő is okozott volna, és megharagszik az ellen, ki oly jellemű, mint ő. De a benyomás megvan, megmaradt bennünk, akaratunk ellenére is; és a gonosz, midőn a színházból távozik, kevésbé hajlandó rosszat tenni, mint ha valamely szigorú és kemény szónok megintette volna.

A költő, a regényíró, a színész kerülő úton férnek a szívhez, és annál

biztosabban és erősebben illetik a lelket, mert ez maga nyílik meg előttük és kínálja magát. Azok a szenvedések, melyeken megindulok, képzeletbeliek, elismerem; de megindítanak. Minden sora a *L'homme de qualité retiré du monde*-nak, *Doyen de Killerine*-nak és *Cleveland*-nak[7] részvevői érdeklődést kelt bennem az erény viszontagságai iránt, és könnyeket fakaszt szememből. Micsoda vészes művészet volna az, amely a bűnös ember bűntársává tenne engem? Viszont mily megbecsülhetetlen művészet az, mely észrevétlenül a jó ember sorsához köt engem, kiragad nyugalmas és kellemes helyzetemből, hogy őt kísérjem, vele menjek a barlangokba, melyekbe menekül, és társa legyek mindazokban a viszontagságokban, melyekkel a költő próbára teszi állhatatosságát!

Mennyi jót szülne az, ha valamennyi utánzó művészet közös tárgyat választana és közreműködnék a törvényekkel, hogy megszerettessék velünk az erényt és meggyűlöltessék a bűnt! A filozófusra tartozik őket fölszólítani erre; őneki kell a költőhöz, festőhöz, színészhez fordulnia és odaszólnia nekik nagy erővel: Lángelmék, mivégett adott nektek az ég tehetséget? Ha meghallgatják, akkor a kicsapongás képei csakhamar nem fogják palotáik falait borítani; hangjaink nem lesznek többé a bűntett szervei; és az ízlés meg az erkölcs jól fog járni. Azt hiszik-e, hogy két vak házastárs cselekedete, kik még meglett korukban is egymást keresik, és a gyöngédség könnyeit ontván, kezet szorítanak és úgyszólva, a sír szélén egymást ölelik, nem ugyanakkora tehetséget kíván meg és nem inkább érdekelne, mint ama heves gyönyörűségek látványa, melyektől még egészen friss érzékeik fiatal korukban megmámorosodtak?

XXII. A SZERZŐKRŐL ÉS KRITIKUSOKRÓL

Az utazók egyfajta vademberről beszélnek, kik mérges tűt fújnak az arra menőkre. Ez a mi kritikusainknak a képe.

Talán túlzott ez a hasonlat? Ismerjük el legalább, hogy hasonlítanak a magányos emberhez, ki egy völgy alján él, melyet halmok vesznek körül minden oldalról. Ez a szűkhatárú tér volt a mindenség számára. Egy lábán megfordulva és egy pillantással áttekintvén szűk látóhatárát, fölkiáltott: Tudok mindent, láttam mindent. De egy nap eszébe jut elindulni és fölkeresni néhány tárgyat, melyet nem láthatott; megmássza a halmok egyikének a csúcsát. Mennyire csodálkozott, mikor látta, hogy óriási tér terül el feje fölött és szeme előtt. Ekkor megvál-

toztatva beszédjét, azt mondá: Nem tudok semmit; nem láttam semmit.

Azt mondottam, hogy kritikusaink hasonlítanak ehhez az emberhez, tévedtem, mert ők megmaradnak kunyhójuk mélyében, és soha nem vesztik el azt a nagy véleményt, mellyel maguk felől vannak.

A szerző szerepe elég hiú szerep; oly emberé az, ki azt hiszi, hogy leckét adhat a közönségnek. És mi a kritikus szerepe? Még hiúbb; oly emberé az, ki azt hiszi, hogy leckét adhat annak, aki azt hiszi, hogy leckét adhat a közönségnek.

A szerző azt mondja: Uraim, hallgassanak rám, mert én vagyok a maguk mestere. A kritikus meg azt mondja: Én rám kell hallgatniok, mert én a maguk mestereinek vagyok a mestere.

A közönség azután dönt. Ha a szerző műve rossz, fittyet hány neki, éppúgy, mint a kritikus megjegyzéseinek, ha azok rosszak.

A kritikus ezek után fölkiált: Ó, idők, ó, erkölcsök. Oda van az ízlés. És ezzel meg van vigasztalva.

A szerző meg vádolja a nézőket, a színészeket és a fondorkodást. Hivatkozik barátaira; nekik fölolvasta művét, mielőtt a színháznak adta; óriási sikert kellett volna aratnia. De a te elvakult vagy gyáva barátaid nem merték neked megmondani, hogy darabodnak nincs menete, nincsenek jellemei, nincs stílusa; és hidd el, a közönség nemigen csalódik. Darabod azért bukott meg, mert rossz volt.

De a *Misantrophe* nem ingott-e?

Igaz. Mily édes, ha baleset után az ember ily példára hivatkozhatik! Ha valaha színpadra lépek, és a füttyök elkergetnek róla, remélem, hogy nekem is eszembe fog jutni.

A kritika nagyon különböző módon bánik az élőkkel és a holtakkal. Ha egy szerző meghalt, akkor azon van, hogy jó tulajdonságait kiemelje és hibáit elpalástolja. Ha él, az ellenkező történik; a hibáit emeli ki és a jó tulajdonságait felejti el. És van ebben némi ész; az élők megjavulhatnak, a holtaknak nincsen rá módjuk.

Pedig a mű legszigorúbb bírálója a szerző. Mennyit fáradozik ő saját maga számára! Ő ismeri a rejtett hibáit, és a kritikus sohasem teszi rá erre az ujját. Ez gyakran eszembe juttatta egy filozófusnak a mondását: Rosszat mondanak rólam? Ó, ha úgy ismernének engem, mint én ismerem magamat! . . .

Az ókori szerzők és kritikusok előbb tanultak valamit; az irodalmi pályára csak azután léptek, miután a filozófiai iskolákat elhagyták. Mennyi ideig őrizte a szerző darabját, mielőtt a közönség elé vitte?

Innét van az a szabatosság, mely csak tanácsok, a ráspoly és az idő műve lehet.

Mi nagyon is sietünk megjelenni, és talán nem voltunk sem elég tanult, sem elég jóravaló emberek még, mikor tollat fogtunk.

Ha az erkölcs rendszere meg van rontva, az ízlésnek is hamisnak kell lenni.

Az igazság és az erkölcs jó barátai a szépművészeteknek. Ha szerző akarsz lenni, ha kritikus akarsz lenni, légy előbb derék ember. Mit várjunk oly embertől, ki nem tud mélyen megindulni? És min induljak meg mélyen, ha nem az igazságon és erényen, a természetnek e két leghatalmasabb dolgán?

Ha azt mondják nekem valakiről, hogy fösvény, nehezen hinném el róla, hogy valami nagy dolgot alkotott. Ez a bűn összezsugorítja az elmét és összehúzza a szívet. A közcsapás semmi a fösvény számára. Néha még örül neki. Kemény. Hogyan emelkedhetik föl valami magasztoshoz? Mindig a pénzes szekrény felé hajol. Nem ismeri az idő gyorsaságát és az élet rövidségét. Magába bújva nem ismeri a jótékonyságot. Embertársának boldogsága, kis sárga ércdarabokhoz hasonlítva, semmi sem előtte. Sohasem ismerte azt a boldogságot, hogy adott volna annak, aki szükséget szenved, vigasztalta volna azt, aki szenved, és sírt volna azzal, aki sír. Rossz apa ő, rossz fiú, rossz barát, rossz polgár. Kénytelen lévén maga előtt menteni bűnét, rendszert csinált magának, mely szerint minden kötelességet föláldozhat szenvedélyének. Ha ez az ember a részvétet, bőkezűséget, vendégszeretetet, hazaszeretetet akarná festeni, honnét venné a színeket hozzá? Mindezekről a tulajdonságokról szíve mélyén azt gondolta, hogy ferdeségek és bolondságok.

A fösvény után, kinek minden eszköze aljas és közönséges, és aki még nagy bűnre se mer vetemedni, hogy pénzt szerezzen – a babonás ember a legkorlátoltabb tehetség, aki leginkább képes rosszat csinálni, akit legkevésbé hat meg az igaz, a jó és a szép.

A babonás után a képmutató. A babonásnak a szeme hibás; a képmutatónak a szíve hamis.

Ha deréknek születtél, ha a természet egyenes észt és érzékeny szívet adott neked, kerülj egy időre az emberek társaságát, és tanulmányozd magadat. Hogyan adhatna a hangszer teljes harmóniát, ha el van hangolva? Alkoss magadnak helyes fogalmakat a dolgokról; hasonlítsd össze magaviseletedet kötelességeiddel; tedd magadat derék emberré, és ne hidd, hogy ez az emberre nézve oly jól alkalmazott

munka és idő elveszett a szerzőre nézve. Abból az erkölcsi tökéletességből, melyre jellemedet és erkölcseidet vitted, a nagyságnak és igazságnak egy sugara fog kiáradni, mely mindent érint, amit írni fogsz. Ha a bűnt kell leírnod, akkor tudnod kell, mennyire ellenkezik az egyetemes renddel, a köz- és magánboldogsággal, és csak akkor fogod erővel megfesteni. Ha pedig az erényt akarod festeni, hogyan beszélhetsz róla úgy, hogy másokkal megszerettessed, ha magad nem vagy elragadva tőle? Ha visszatérsz az emberek közé, hallgasd meg jól azokat, kik jól beszélnek, és beszélj gyakran saját magaddal.

Barátom, ismered Ariste-ot; tőle vettem, amit most el fogok mondani. Ő akkor negyvenéves volt. Főleg a filozófia tanulmányára adta magát. Elnevezték filozófusnak, mert becsvágy nélkül született, becsületes lelkű volt, és az irigység soha sem zavarta meg szíve szelídségét és békéjét. Különben magatartása higgadt volt, erkölcsei szigorúak, beszédje komoly és egyszerű; csak a filozófusnak a köpenye hiányzott neki; mert szegény is volt és szegénységével megelégedve.

Egy nap, midőn néhány órát akart tölteni barátjaival, és irodalomról és erkölcsről velük elbeszélgetni, mert a közügyekről nem szeretett beszélni, azok távol voltak, őneki magányosan kellett sétálni.

Kevéssé járta azokat a helyeket, ahol az emberek összejönnek. A félreeső helyek jobban tetszettek neki. Elmélkedve járt-kelt, és ezeket mondá magában:

Negyvenéves vagyok. Sokat tanultam; filozófusnak hívnak. De ha valaki ide jönne, és azt mondaná nekem: Ariste, mi az igaz, szép és jó? Készen állanék-e a felelettel? Nem. Hogyan, Ariste, te nem tudod, mi az igaz, jó és szép, és engeded, hogy filozófusnak nevezzenek?

Miután egy ideig elmélkedett a dicséretek ürességén, melyeket tudatlanul pazarolnak, és szemérmetlenül elfogadnak, elkezdte keresni magatartásunk és ítéleteink ez alapvető eszméinek eredetét, és így folytatta ezt a magában való okoskodást:

Talán az egész emberi nemben nincsen két közeli hasonlatosságú egyén. Az egyetemes szervezet, az érzelmek, a külső alak, a belek mind változatosan különbözők. Az inak, izmok, a szilárd és folyékony részek változatosan különbözők. Az elme, képzelőerő, emlékezet, az eszmék, igazságok, előítéletek, étkek, gyakorlatok, ismeretek, állapotok, nevelés, ízlés, vagyon, tehetségek mind változatosan különbözők. A tárgyak, éghajlatok, erkölcsök, törvények, szokások, kormányok, vallások mind változatosan különbözők. Hogyan volna tehát lehetséges, hogy két embernek épp ugyanaz az ízlése legyen, vagy ugyanazon eszméi az

igazról, jóról és szépről? Magának az életnek a különbsége és az eseményeknek a változatossága elég volna, hogy az ítéleteket is különbözőkké és változatosakká tegye.

Ez nem minden. Azonegy emberben, akár fizikai, akár erkölcsi szempontból nézzük, minden folytonosan változik, az élvezet után jő a kín, a kín után az élvezet, az egészség után a betegség, a betegség után az egészség. Csak emlékezetünk által vagyunk mások és a magunk számára azonegy személy. Mostani koromban talán egy parány sem maradt meg abból a testemből, mellyel születtem. Nem tudom, meddig fogok élni, de talán, ha itt lesz az ideje, hogy visszaszolgáltassam a földnek a testet, talán egy paránya sem lesz meg a mostani testemnek. A lélek se hasonlít inkább magához az élet különböző korszakaiban. Mint gyermek, hebegtem; most azt hiszem, hogy okoskodom; de mialatt okoskodom, az idő múlik, és visszatérek a hebegéshez. Ez az én állapotom és valamennyiünké. Hogyan volna tehát lehetséges, hogy csak egy is volna közöttünk, aki egész életén át ugyanazt az ízlést őrizné meg, és ugyanígy ítélne az igazról, jóról és szépről? A fájdalom és az emberek gonoszsága szülte fölforgatások egymaguk elegendők volnának arra, hogy ítéletünket megváltoztassák.

Arra van-e tehát az ember kárhoztatva, hogy se embertársaival, se magamagával ne egyezzék meg azokról a dolgokról, melyeknek ismerete egyedül fontos előtte, az igazságról, jóságról, szépségről? Helyi dolgok-e ezek, pillanatnyiak, önkényesek, üres szók? Nincs-e ilyes dolog? Igaz, jó és szép-e az, ami nekem annak tetszik? És az ízlésről való összes vitatkozásaink oda lyukadnának-e ki: mi, te meg én, két különböző lény vagyunk, és én magam is soha sem vagyok valamely pillanatban az, aki más pillanatban voltam?

Itt Ariste megállott, azután folytatta:

Bizonyos, hogy addig, amíg mindenki saját magát veszi mintának és bírának, vége-hossza nem lesz vitatkozásunknak. Annyi lesz a mérték, amennyi az ember, és azon egy embernek is annyi lesz a mintája, ahány érezhetően különböző korszak van életében.

Ez, azt hiszem, elég arra, hogy szükségét érezzem, hogy magamon kívül keressek mértéket és mintát. Amíg e kutatást el nem intézem, legtöbb ítéletem hamis és valamennyi bizonytalan lesz.

De honnét vegyem azt a változhatatlan mértéket, melyet keresek és melynek híját érzem? ... Egy eszményi emberből, kit megalkotok magamnak, kinek bemutatom a dolgokat, ki ítéletet fog mondani, és kinek én csak hű visszhangja leszek ... De hiszen ez az ember az én

művem lesz... Mit tesz az, ha állandó elemekből alkotom meg... És hol vannak azok az állandó elemek?... A természetben?... Jó, de hogyan szedjük őket ott össze? A dolog nehéz, de lehetetlen-e? Ha nem remélhetem is, hogy tökéletes mintát alkotok magamnak, föl vagyok-e mentve az alól, hogy megpróbáljam?... Nem... Tehát próbáljuk meg... De a szépségnek az a mintája, melyre a régi szobrászok azután minden művüket vonatkoztatták, annyi megfigyelésükbe, tanulmányukba és fáradságukba került! Mire vállalkoztam?... Mégis ennek meg kell lenni, vagy mindig el kell pirulnom, ha valaki azt mondja, Ariste, a fiozófus.

Itt Ariste másodszor és hosszasabban megállott, azután így folytatá:

Első pillanatra látom, hogy az az ideális ember, akit keresek, összetett lény lévén, mint én magam, a régi szobrászok, amidőn azokat az arányokat határozták meg, melyek nekik a legszebbeknek látszottak, mintámnak egyik részét megalkották... Igen, vegyük a szobrot, és elevenítsük meg... Adjuk meg neki a legtökéletesebb szerveket, melyek embernek lehetnek. Ruházzuk föl mindama tulajdonságokkal, melyek halandónak adattak, és a mi eszményi mintánk készen van... Kétségkívül... De mennyi tanulmány! Mekkora munka! Mennyi fizikai, természetrajzi és erkölcsi ismeretet kell megszerezni! Nem tudok tudományt, nem művészetet, melyben nem kellene nagyon járatosnak lennem... De meg is lesz azután nekem minden igazság, minden jóság, minden szépség mintája... De ezt az egyetemes eszményi mintát lehetetlen megalkotni, hacsak az istenek meg nem adják nekem az ő értelmüket és meg nem ígérik nekem örökkévalóságukat; íme, visszasüllyedtem abba a bizonytalanságba, melyből kikerülni akartam.

Ariste itt újra megállott, szomorúan és elgondolkodva.

De miért is ne utánoznám, mondá pillanatnyi hallgatás után, a szobrászokat? Ők a maguk foglalkozásának megfelelő mintát csináltak maguknak, nekem is megvan a magamé... Az író csináljon magának eszményi mintát a legtökéletesebb íróról, és ez ember szájával ítélje meg a maga és mások alkotásait. A filozófus is járjon el e terv szerint... Minden, ami e mintának jónak és szépnek fog tetszeni, az az lesz. Ami neki hamisnak, rossznak, éktelennek fog tetszeni, az az lesz... Ez lesz döntéseinek szerve... Ez az eszményi minta annál nagyobb és szigorúbb lesz, mennél inkább kiterjesztjük ismereteinket... Nincs senki és nem is lehet, aki mindenben egyaránt jól ítél az igazról, jóról és szépről. Nincs. És ha ízléses emberen olyat értenek,

aki magában hordja minden tökéletességnek egyetemes eszményi mintáját, akkor ez agyrém.

De mint filozófus, minthogy így hínak, miféle hasznát veszem majd ennek az eszményi mintának, ha majd meglesz? Ugyanazt, mint a festők és szobrászok a magukénak. Módosítom majd a körülmények szerint. Ez a második tanulmány, amelyre majd adnom kell magamat.

A tanulmány meggörbíti az írót. A gyakorlat szilárddá teszi a katona lépését, és fölemeli a fejét. A teherviselés szokása meggörbíti a tehervivő derekát. A terhes asszony hátraveti a fejét. A púpos ember másképp rendezi el tagjait, mint az egyenes. Ezek a megfigyelések, a végtelenségig sokszorosítva, teszik a szobrászt, és megtanítják rá, hogyan kell eszményi mintáját természetes állapotából más, tetszés szerinti állapotnak megfelelően változtatni, erősbíteni, gyöngíteni, elektelenníteni és kisebbíteni.

A szenvedélyek, erkölcsök, jellemek, szokások tanulmánya mondja majd meg a festőnek, ki embereket fest, hogyan változtassa meg mintáját, hogyan csináljon emberből jó vagy rossz, nyugodt vagy haragos embert.

Egyetlen képmásból így származik majd végtelen változatossága a különböző ábrázolásoknak, melyek megtöltik a színpadot és a vásznat. Ha költő; ha költő, aki alkot; ha szatírát vagy himnuszt alkot, akkor a szatíránál szeme vad, feje válla közé dűl, szája csukva, feje összeszorul, lehelete nehéz és fojtott: dühös ember ez. De ha himnuszt ír, feje fölemelkedik, szája félig nyitva áll, szeme ég felé fordul, arca lelkesedést és elragadtatást tükröz, melle liheg: entuziasta az. S azután, a siker után, nem lesz-e e két ember öröme is különböző jellegű?

Miután így beszélt magával, Ariste átlátta, hogy még sokat kell tanulnia. Hazament. Ott bezárkózott még vagy tizenöt évig: A történetre, filozófiára, erkölcstanra, természettudományokra és művészetekre adta magát; és ötvenöt éves korában derék ember, tanult ember, jó ízlésű ember, nagy író és kitűnő kritikus volt.

RAMEAU UNOKAÖCCSE

(Részletek)[8]

ÉN. Minden utánzó művészetnek megvan a maga mintája a természetben. Mi a zeneszerző mintája, amikor dallamot szerez?

Ő. Miért ne ragadjuk meg mélyebben a dolgot. Mi az, hogy: dallam?

ÉN. Be kell vallanom, hogy e kérdés meghaladja képességeimet. Lám, így vagyunk mindnyájan. Emlékezetünkben csak szavak vannak, melyeket érteni vélünk, mivelhogy gyakran használjuk, sőt helyesen alkalmazzuk őket; értelmünkben pedig csak határozatlan fogalmak. Amikor kiejtem a szót: dallam, nincsenek tisztább fogalmaim, mint önnek s az önhöz hasonlók legtöbbjének, amikor azt mondják: hírnév, gáncs, becsület, bűn, erény, szemérem, illem, szégyen, komikum.

Ő. A dallam fizikai zörejeknek vagy a szenvedély hangsúlyának utánzása egy hanglétra hangjaival, amit feltalálhatott a művészet, vagy sugallhatott a természet, ahogy önnek tetszik, s amely emberi hangon vagy hangszeren szólal meg; s láthatja, hogy a megváltoztatandók megváltoztatásával a meghatározás pontosan áll a festészetre, az ékesszólásra, a szobrászatra és a költészetre. Most pedig, rátérve az ön kérdésére: mi a zeneszerző vagy a dallam mintája? A szavalás, ha a minta élő és gondolkodó; a zörej akkor, ha a minta élettelen. Úgy kell tekinteni a szavalást, mint valamely vonalat, s a dallamot, mint egy másik vonalat, amely rákígyózik az előbbire. Minél erőteljesebb és valószerűbb a szavalás, a dallam típusa, és minél több szakaszra tagolja a szavalást a dallam, amely hozzá alkalmazkodik, annál valószerűbb lesz a dallam, és annál szebb. Ez az, amit nagyon jól átéreznek fiatal muzsikusaink. Amikor azt halljuk: *Szegény ördög vagyok én,* bizton ráismerünk egy fösvény panaszára. Ha nem énekelne, akkor is ugyanezen a hangon beszélne a földhöz, amikor rábízza aranyát, és ezt mondja: *Ó, föld, fogadd be kincseimet.* S a kislány, aki szívdobogást érez, elpirul, zavarba jön, s könyörög a főtisztelendő úrnak, hogy engedje útjára, tán másként fejezné ki magát? Ezekben a művekben annyiféle jellemrajz van, a szóbeli kifejezés végtelen lehetősége. Nagyszerű ez, én mondom önnek. Menjen, hallgassa meg a darabot, amelyben a haldokló fiatalember felkiált: *Szívem elhagy!*[9] Figyelje az éneket, figyelje a kíséretet, s utána majd mondja meg nekem, van-e különbség egy

haldokló igazi hangjai és az énekbeli kifejezés között. Látni fogja, hogy a melódia vonala egyezik teljes egészében a szavalás vonalával. Nem beszélek az ütemről, amely ugyancsak feltétele a dallamnak. Most csak a kifejezésről beszélek. Semmi sem nyilvánvalóbb, mint az itt következő mondás, amelyet valahol olvastam: *Musices seminarium accentus.* A hangsúly a dallam bölcsője. Ítélje meg ebből, hogy micsoda nehézséggel jár és minő fontossággal bír az, hogy valaki jól tudja csinálni a recitativót. Nincs olyan szép ária, amelyből ne lehetne szép recitativót csinálni, s nincs szép recitativó, amelyből ügyes ember szép melódiát ne tudna kihozni. Nem azt akarom állítani, hogy aki jól recitál, jól is énekel, de meglepne, ha az, aki jól énekel, recitálni is ne tudna jól. És higgyen nekem, mindezekben a dolgokban, mert ez a való.

Lemondtak immár saját szimfóniáikról, hogy olasz szimfóniákat játsszanak. Azt hitték, semmi következménnyel nem jár majd saját énekes zenéjükre az, ha az olasz szimfóniákra fülelnek, mintha a szimfónia nem az volna az énekhez viszonyítva – nem számítva azt a kis kilengést, amelyet a hangszer terjedelme és az ujjak mozgékonysága okoz –, mint ami az ének a valóságos szavaláshoz viszonyítva; mintha a hegedű nem az énekes majmolója volna, azé az énekesé, aki viszont egy szép napon, midőn a nehéz foglalja el a szép helyét, a hegedű majmolójává fog válni. Aki először játszott Locatellit, apostola lett az új muzsikának. Engem nem lehet becsapni. Lám, hozzászoktatnak bennünket a szenvedély kitöréseinek vagy a természeti tüneményeknek a dallam, az emberi hang és a hangszer útján való utánzásához, mert csak erre terjed ki a zene tárgya, s vajon ezek után még továbbra is tetszésünket leljük-e a röpködésben, a lándzsákban, a dicső ragyogásban, a diadalmakban, a győzelmekben? Fészkes fenét! Azt képzelték, sírni vagy nevetni fognak a megzenésített tragédia vagy komédia jelenetein; hogy fülüket a düh, a gyűlölet, a féltékenység kitörésével, igazi szerelmi sirámokkal, gúnyszavakkal, az olasz vagy a francia színház tréfáival fogják tömni; és hogy továbbra is a *Ragonde* vagy *Platée*[10] bámulói maradhatnak. Mire én aszondom: mese habbal, galambom. Azt képzelték: szüntelenül érezni fogják, hogy az olasz nyelv harmóniája, prozódiája, kihagyásai és szórend-fordításai mennyi könnyedséggel, hajlékonysággal, lágysággal kínálkoznak a művészet, a mozgás, a kifejezés, az énekbeli fogások és a hangok ütemezett értéke számára, s hogy továbbra is szemet hunynak majd afölött, hogy az ő nyelvük mennyire merev, süket, esetlen, nehézkes, iskolás és egyhangú. Hát igen, igen.

Bebeszélték maguknak: hogy miután könnyeiket a fia halálán kesergő anyáéval elegyítették, hogy miután reszkettek a gyilkosságot elrendelő zsarnok parancsának hallatára, nem fognak unatkozni tündérmeséiktől, ízetlen mitológiájuktól, édeskés kis madrigáljaiktól, amelyek nem kevésbé jelzik a költő rossz ízlését, mint az ilyesmihez alkalmazkodó művészet nyomorát. Ó, a derék emberek! Ilyesmi nem létezik, és nem is létezhet. Az igaznak, a jónak, a szépnek megvannak a maga jogai. Vitatni lehetne őket, de végül mégis csodálatba ejtenek. Ami nem viseli magán ezt a bélyeget, azt lehet ideig-óráig csodálni, de végül ásítani kell. Ásítsanak hát, uraim, ásítozzanak kedvükre. Ne zavartassák magukat. A természet és az én szentháromságom birodalma, ami ellen a pokol kapui sohasem diadalmaskodhatnak, szép csendben épül fel: az igaz mint nemző apa, a jó mint fiú, s tőlük ered a szép, amely a szentlélek. Az idegen istenség alázatosan helyezkedik el az oltáron, a hazai bálvány mellett. Lassanként megerősödik ottan. Egy szép napon lekönyökli onnan kartársát, és bumm! A bálvány a földön hever. Állítólag így ültették be a kereszténységet Kínába és Indiába a jezsuiták. És hiába is beszélnek ezek a janzenisták: nekem ez a politikai módszer tűnik legjobbnak, e célja felé feltűnés nélkül haladó, vérontás nélküli, amely nem kíván mártírokat, és még egy kitépett hajtincsbe sem kerül.

ÉN. Ésszerűség van körülbelül mindabban, amit most mondott.

... A nekünk való dallamot a szenvedély állati kiáltásának kell diktálnia. Torlódjanak egymásra ezek a kitörések. Kurta legyen a mondat, értelme félbeszakított, lebegő. A zeneszerző szabadon rendelkezhessen az egésszel és minden részével, elhagyhasson vagy ismételhessen egy szót, hozzátehessen egy hiányzót, összevissza forgathassa, mint egy polipot, anélkül, hogy szétszabdalná. Ezért van a lírai költészetnek francia nyelven sokkal nehezebb dolga, mint a kötetlen szórendű nyelvekben, amelyek önként nyújtják mindezen előnyöket... *„Barbár, kegyetlen, mártsd tőrödet szívembe. Kész vagyok fogadni az utolsó csapást. Ölj meg. Ne bánd!... Ó! bágyadok, meghalok... Titkos tűz gyullad érzékeimben... Kegyetlen Ámor, mit akarsz tőlem? Hagyd meg édes, régi békességem... Add vissza józanságomat...”*[11] Az kell, hogy a szenvedély erős és a zeneszerző s a lírai költő érzékenysége határtalan legyen. Az ária csaknem mindig egy jelenetet rekeszt be, szónoklat formájában. Nekünk felkiáltások kellenek, közbevetett szavak, megállások, félbeszakítások, állítások, tagadások; mi őszintén hívunk, fohászkodunk, kiáltunk nyögünk, sírunk és nevetünk. Nem kell szel-

lemesség, nem kellenek epigrammák, sem csinos gondolatok. Ez igen távol esik a természet egyszerűségétől; azonban korántse higgye, hogy a prózai színészek játéka meg a szavalásuk mintául szolgálhatnak nekünk. Fenéket! Nekünk erőteljesebb játék kell, kevésbé modoros, igazabb. Az egyszerű beszéd, a szenvedély hétköznapi hangjai annál inkább is szükségesek nekünk, mivelhogy a nyelv egyhangúbb, kevésbé hangsúlyos. Az állati kiáltás, vagy a szenvedélyes emberé megadja ezt a hangsúlyt.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
(1729–1781)

A német felvilágosodás jeles írója, kritikusa. Esztétikájának egyik központi kérdése a festészet és a költészet közötti különbség (*Laokoón*, 1766). Nézete szerint az irodalom egymásutániságában, a képzőművészet pedig egymásmellettiségében ábrázolja a valóságot. Ugyanakkor a képzőművészet is képes a folyamat megjelenítésére, ha a művész olyan pillanatot („termékeny pillanat") ragad meg, mely egyaránt magába sűríti az előzményeket és a következményeket. Lessing a színházat morális intézménynek tekinti. Fő dramaturgiai elve a természetesség; harcol a klasszicizmus esztétikájának merev normái ellen és megsejti a realista típusalkotás törvényeit (*Hamburgi dramaturgia*, 1767–69).

LAOKOÓN

(Részlet)[1]

... De letérek az utamról. Csak azt akartam leszögezni, hogy a régieknél a képzőművészetek legfőbb törvénye a szépség volt.

És ebből a megállapításból szükségszerűen következik, hogy minden másnak, amire a képzőművészetek kiterjeszkedhetnek, ha nem fér meg a szépséggel, tágítania kell előle, ha pedig megfér, legalábbis alá kell rendelnie magát neki.

Álljunk meg egy pillanatra a kifejezésnél. Vannak olyan szenvedélyek és a szenvedélyeknek olyan fokai, amelyek az arcon a legrútabb eltorzulásokban nyilatkoznak meg és az egész testet olyan erőszakolt helyzetekbe hozzák, hogy veszendőbe mennek mindazok a szép korvonalak, amelyek nyugodtabb állapotában jellemzik. A régi művészek tehát vagy teljesen és egészen tartózkodtak e szenvedélyek ábrázolásától, vagy olyan alacsonyabb fokra szállították le őket, amelyen még alkalmasak bizonyos fokú szépség hordozására.

Düh vagy kétségbeesés nem gyalázta meg egyetlen művüket sem. Állíthatom, hogy fúriát sohasem ábrázoltak.

A haragot komolyságra szállították le. A költőnél haragos Jupiter hajította a villámot, a művésznél csak komoly.

A siralmat szomorkodássá enyhítették. És ahol nem lehetett enyhíteni, viszont a siralom kisebbítette és elcsúfította volna az embert, mit tett ott Timanthés? Ismerjük Iphigeneia feláldozásáról festett képét, amelyen minden körülállóra kiosztotta a szomorúságnak hozzáillő sajátos fokát, az apa arcát azonban elrejtette, mivel neki kellett volna a legnagyobb szomorúságot mutatnia; mondtak is már e képről sok tetszetős dolgot. Van, aki azt mondja, a művész már annyira kifáradt a szomorú arckifejezések ábrázolásában, hogy kételkedett benne, tud-e az apának még szomorúbbat festeni. Ezáltal elismerte, mondja a másik, hogy az apa fájdalma ilyen esetekben már kifejezhetetlen. Magam részéről nem látom itt sem a művész, sem a művészet tehetetlenségét. Az indulat fokával megerősödnek a megfelelő arcvonások is, a legmagasabb foknak vannak a leghatározottabb vonásai, és mi sem könnyebb a művészetnek, mint ezeket kifejeznie. Timanthés azonban ismerte művészetének gráciák szabta határait. Tudta, hogy az Agamemnónhoz mint apához illő siralom mindenkor az arc rút eltorzulásában nyilvánul meg. Ameddig az arckifejezés a szépséggel és méltósággal volt összekapcsolható, addig elment. A rútat szívesen elkerülte, szívesen enyhítette volna; mivel azonban kompozíciója sem ezt, sem azt nem engedte meg neki, mi más maradt hátra, mint hogy elrejtse. – Amit nem festhetett meg, kitaláltatta. Röviden szólva, az arcnak ez az elrejtése áldozat, melyet a művész a szépségnek hozott. Nem arra példa, hogyan kell a kifejezést a művészet határain túl hajtani, hanem arra, hogyan kell a művészet első törvényének, a szépség törvényének alávetni.

Mindezt most már a Laokoónra alkalmazva, az ok, amelyet kutatok, világos. A mester a legnagyobb szépség elérésére törekedett a testi fájdalom feltételezett körülményei között. Ezt a maga egész elcsúfító hevességében a szépséggel összekapcsolni nem lehetett. A művésznek tehát le kellett fokoznia a fájdalmat, a kiáltozást sóhajtássá kellett enyhítenie; nem azért, mert a kiáltozás nemtelen lélekről tanúskodik, hanem azért, mert az arcot visszataszító módon eltorzítja. Mert tátsuk csak képzeletben nagyra Laokoón száját, és ítéljünk! Kiabáltassuk csak, és lássuk! Részvétet keltő ábrázat volt, mert szépséget és fájdalmat mutatott egyszerre; – most pedig csúf és utálkoztató lett, arcunkat legszívesebben elfordítjuk tőle, mert a fájdalom látványa kellemetlen

érzést okoz, ha a szenvedő tárgy szépsége nem tudja azt a részvét édes érzelmévé változtatni.

De eltekintve attól, milyen erőszakosan és undorító módon torzítja és mozdítja el az arc többi részét is, a nagyra tátott száj a festészetben olyan folt, a szobrászatban pedig olyan mélyedés, amely a világ legkellemetlenebb hatását kelti. Montfaucon kevés jóízlésről tett tanúságot, mikor egy nagyra tátott szájú, öreg, szakállas fejet jóslatot adó Jupiternek magyarázott.[2] Vajon kiabálnia kell a jövendőt feltáró istennek? Szájának tetszetős körvonalai talán gyanússá tennék szavait? És Valeriusnak sem hiszem el, hogy Timanthés – egyébként feltételezett – festményén Aias kiáltozott volna. A már lehanyatlott művészet idejéből való sokkal gyöngébb mesterek sem engedik meg, még a legvadabb barbárnak sem, hogy akár csak a győztes kardja alatt, rémülettől és halálfélelemtől elfogva is kiabálásra tátsa a száját.[3]

Bizonyos azonban, hogy a végleges testi fájdalomnak az érzés alacsonyabb fokára való leszállítása több régi műalkotáson is látható volt. A mérgezett öltözékben szenvedő Héraklés, akit egy ismeretlen mester festett le, nem a Sophoklés-féle volt, aki olyan szörnyűségesen kiáltozott, hogy a lokrisi sziklák és az euboiai előhegyek visszhangzottak tőle. Inkább komor volt, mint szilaj.[4] Pythagoras Leontinos Philoktétése mintegy közölni látszott fájdalmát szemlélőjével, s ezt a hatást a szörnyű vonások legcsekélyebbike is megakadályozta volna. De azt kérdezhetné valaki, honnan tudom, hogy ez a mester szobrot készített Philoktétésről? Plinius egy helyéből, amelynek nem kellett volna az én helyesbítésemre várnia, hiszen oly nyilvánvalóan meghamisított vagy megcsonkított.

III

De amint már megemlékeztünk róla, a képzőművészet határai újabb időkben sokkal szélesebbre tárultak. Utánzása – mondják – kiterjeszkedik az egész látható természetre, s az, ami szép, ennek csak kis része. A művészet legfőbb törvénye – vélik – az igazság és a kifejezőerő, és mint ahogy maga a természet is mindig feláldozza a szépséget magasabb célokért, a művész is alá kell hogy rendelje a maga általánosabb hivatásának, és megvalósítására csak annyira kell törekednie, amennyire az igazság és a kifejezőerő megengedi. Elég az hozzá, hogy szerintük az igazság és kifejezőerő által a természet legrútabb jelensége is széppé változik a művészetben.

Feltéve, hogy ezeket a fogalmakat először is vita nélkül meghagynók a maguk értékében vagy értéktelenségében: nem kellene-e más, tőlük független megfontolásokkal élni arra nézve, hogy miért kell mégis a művésznek ettől függetlenül mértéket tartania a kifejezésben, és sohasem vennie azt a cselekmény tetőpontjáról?

Azt hiszem, az az egyetlen pillanat, amelyhez a képzőművészet utánzásait hozzákötik az anyagi korlátok, ilyenféle megfontolásokra fog vezetni.

Mivel a művész a folyton változó természetből mindig csak egyetlen pillanatot tud felhasználni, a festő pedig különösen még ezt az egyetlen pillanatot is csak egyetlen nézőpontból – mivel továbbá műveik nem azért készülnek, hogy éppen csak egy pillantást vessünk rájuk, hanem inkább azért, hogy szemléljük őket, hosszasan és ismételten szemléljük őket; így hát bizonyos, hogy azt az egyetlen pillanatot és az egyetlen pillanatnak egyetlen nézőpontját nem lehet eléggé termékenyen megválasztani. De termékenynek csakis az tekinthető, ami a képzelőerőnek szabad csapongást enged. Minél többet látunk, annál több hozzágondolni-valónknak kell lennie. Minnél többet gondolunk hozzá, annál többet kell látni vélnünk. De valamely indulat teljes lefolyásában egyetlen pillanat sem előnytelenebb erre, mint az indulat legfelső foka. Rajta túl már semmi sincs, s ha a végletet tárjuk a szem elé, megkötjük a fantázia szárnyát, és arra késztetjük – mivel az érzéki benyomás fölé kerekedni nem képes –, hogy alatta maradjon és erőtlenebb képekkel foglalkozzék, mert hiszen a magasabbaktól visszariasztja a kifejezés szemmel látható teljessége, a fantázia önnön határa. Ha tehát Laokoón sóhajt, akkor a képzelőerő úgy hallhatja, hogy kiáltozik, de ha valóban kiáltozik, akkor e képzetnél sem magasabbra, sem alacsonyabbra nem szállhat egy fokkal sem, anélkül, hogy elviselhetőbb, következőleg érdektelenebb állapotban ne látná. Vagy még csak nyögni hallja, vagy már holtan látja.

Továbbá: Mivel ezt az egyetlen pillanatot a művészet minden időkre változatlanul örökíti meg, nem szabad semmi olyat kifejeznie, amit csak átmenetinek lehet elképzelni. Minden olyan jelenség, amelynek fogalmaink szerint a lényegéhez tartozik, hogy hirtelen támad, és hirtelen eltűnik, hogy csak egy pillanatig lehet az, ami; – minden ilyen jelenség, akár kellemes, akár rémítő, a művészet időbeli meghosszabbító hatására oly természetellenes jelleget kap, hogy valahányszor újra megpillantjuk, mindig kisebb lesz a hatása, s végül undorodunk és borzadunk az egész tárgytól. La Mettrie, aki második Démokritosként

festette le és karcoltatta ércbe magát, ha megnézzük, csak az első néhány alkalommal nevet. Ha többször nézzük, filozófusból bolonddá változik, nevetéséből vigyorgás lesz. Így van a kiabálással is. Az a heves fájdalom, mely a kiáltást kiszorítja, csakhamar vagy enyhül, vagy szétdúlja a szenvedő alanyt. Így tehát ha egy tűrni tudó, állhatatos férfi kiáltozik is, mégsem kiáltozhat szakadatlanul. S éppen a művészet anyagi utánzásában megnyilvánuló e látszólagos szakadatlanság tenné kiáltozását nőies gyengeséggé, gyermekes tűrni nem tudássá. A Laokoón művészének ezt mindenesetre el kellett kerülnie, még ha a kiáltozás nem ártott volna is a szépségnek, még ha művészetének szabad lett volna is szenvedést kifejeznie szépség nélkül.

A régi festők között – úgy látszik – Timomachos választotta tárgyául a külső indulatot a legszívesebben. Dühöngő Aiasa, gyermekgyilkos Médeiája híres festmények voltak. De a róluk fennmaradt leírásokból kiviláglik, hogy festőjük azt a pontot, amelyben a szemlélő a szélsőségeket nem annyira meglátja, mint odagondolja, azt a jelenséget, mellyel az átmenetiség fogalmát nem kapcsoljuk össze olyan szükségszerűen, hogy művészi meghosszabbítása nemtetszést keltsen bennünk, pompásan ismerte és össze is tudta kötni egymással. Médeiát nem abban a pillanatban ábrázolta, mikor gyermekeit valóban megöli, hanem néhány pillanattal előbb, mikor még küzd benne az anyai szeretet a féltékenységgel. Mi előre látjuk e küzdelem végét. Előre rettegünk attól, hogy hamarosan csak a kegyetlen Médeiát fogjuk látni, és képzelőerőnk messze túlszárnyal mindazon, amit ebben a borzalmas pillanatban a festő mutathatna nekünk. Éppen azért sért bennünket Médeiának a művészi ábrázolásában szüntelenné tett határozatlansága oly kevéssé, hogy inkább azt kívánjuk, bár maradt volna meg ennél a természetben is, bár ne dőlt volna el soha a szenvedélyek harca, vagy legalább tartott volna addig, míg az idő és a megfontolás a dühöt el tudja erőtleníteni, s az anyai érzelmeknek tudja biztosítani a győzelmet. E bölcsessége miatt Timomachost sok és nagy dicséret érte, s magasan egy másik ismeretlen festő fölé emelték, aki Médeiát – eléggé értelmetlenül – őrjöngésének tetőfokán mutatta be, és ezáltal a legnagyobb őrjöngés futólagos és átmeneti fokának olyan tartósságot adott, hogy maga ellen lázított mindent, ami természetes. A költő[5], aki ezért gáncsolja őt, igen szellemesen mondja, magát a képet szólítván meg: „Hát állandóan szomjazod gyermekeid vérét? Mindig új Iasón, mindig új Kreusa van előtted, kik szakadatlanul keserítenek? – Pokolba veled a festményen is!" – teszi hozzá bosszúsan . . .

De megkísérlem az egész dolgot alapjaiból levezetni.

Így következtetek: Ha igaz az, hogy a festészet a maga utánzásaihoz egészen más eszközöket vagy jeleket használ, mint a költészet – amaz tudniillik térbeli alakokat és színeket, ez pedig időben tagolt hangokat –, ha kétségtelen, hogy a jeleknek alkalmas viszonyban kell állniuk azzal, amit megjelölnek: akkor egymás mellé rendelt jelek csak olyan tárgyakat fejezhetnek ki, amelyek egymás mellett, vagy amelyeknek részei egymás mellett léteznek, egymás után következő jelek viszont csak olyan tárgyakat, melyek egymásra, vagy amelyeknek részei egymásra következnek.

Az olyan tárgyakat, amelyek egymás mellett, vagy amelyeknek részei egymás mellett léteznek, testeknek hívják. Következőleg a festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek.

Az olyan tárgyakat, amelyek egymásra, vagy amelyeknek részei egymásra következnek, általában cselekvéseknek hívják. Következőleg a költészet tulajdonképpeni tárgyai a cselekvések. De a testek nemcsak térben léteznek, hanem időben is. Tartósak, és tartamuk minden pillanatában másképp jelenhetnek meg, más kapcsolatban állhatnak. Pillanatnyi megjelenésük és kapcsolatuk mindegyike egy megelőzőnek hatása, egy következőnek oka, s így egyszersmind valamely cselekménynek központja lehet. Következőleg utánozhat cselekvéseket a festészet is, de csak testek útján célozva rájuk.

Másfelől a cselekvések nem állhatnak meg önmagukban, hanem bizonyos lényekhez kell kapcsolódniuk. Amennyiben mármost ezek a lények testek vagy testeknek tekinthetők, a költészet ábrázol testeket is, de csak cselekvések által céloz rájuk.

A festészet a maga együttlétező kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát használhatja föl, ezért a legpregnánsabbat kell választania, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban meg lehet érteni.

Éppígy a költészet a maga folyamatos utánzása közben a testeknek csak egyetlen tulajdonságát használja föl, s ezért azt kell választania, amely a testnek a szükséges szempontból legérzékletesebb képét kelti föl.

Ebből következik a festői jelzők egy-voltának szabálya, és a testek ábrázolásában való takarékoskodás.

Kevesebb bizalmat vetnék ebbe a száraz következtetés-láncba, ha nem találnám Homéros gyakorlatában tökéletesen igazoltnak, vagy még

inkább, ha nem éppen magának Homérosnak a gyakorlata vezetett volna rá. Meghatározni és magyarázni a görög költő roppant alkotásmódját csak ezekből az alapelvekből lehet, éppúgy, mint igazságot osztani az ellenkező alkotásmódnak is, melyet oly sok újabb költő követ, olyasmiben akarván versenyre kelni a festővel, ahol szükségképpen annak kell győzedelmeskednie.

Úgy találom, hogy Homéros csak folyamatos cselekvéseket fest, és a testeket, az egyes dolgokat csak e cselekvésekben vett részük szerint ábrázolja, általában csak egyetlen vonással. Csoda-e, ha a festő kevés vagy éppen semmi tennivalót nem lát a maga számára ott, ahol Homéros fest, s hogy aratása csak ott van, ahol a történet tömegnyi testet, szép helyzetekben és a képzőművészet számára előnyös térben hoz össze, ha maga a költő mégoly kevéssé festi is akár a testeket, a helyzeteket vagy a teret. Kövessük végig Homéros festményeinek sorát, úgy, amint Caylus javasolja, darabról darabra, és mindahány ezt a megfigyelésünket fogja majd bizonyítani.

Itt tehát elhagyom a grófot, aki a művész festékőrlő kövét akarja a költő próbakövévé tenni, hogy Homéros modorát közelebbről megmagyarázzam.

Egy dolog számára – mondom én – Homérosnak többnyire csak *egy* vonása van. A hajót majd fekete hajónak, majd öblös hajónak, majd gyors hajónak, legfeljebb jóevezős fekete hajónak nevezi. Tovább nem bocsátkozik a hajó festésébe. Ámde annál részletesebb képben mutatja be a hajózást, a hajó indulását, kikötését – képben, amelyből a festőnek öt-hat külön festményt kellene csinálnia, ha az egészet vásznára akarná vetni.

Ha azonban Homérost különleges körülmények késztetik, hogy pillantásunkat hosszabban rögzítse egyetlen testre: még akkor sem áll elő olyan festmény, amelyet a festő követhetne ecsetjével; ezt az egyetlen tárgyat ugyanis számtalan műfogás segítségével a mozzanatok hosszú sorába képes helyezni, ezek mindegyikében másképp jelenik meg a tárgy, és a festőnek az utolsóra kell várnia közülük, hogy készen mutassa be nekünk azt, amit a költőnél keletkezése közben látunk. Pl. ha Homéros Juno kocsiját akarja bemutatni nekünk, Hébének darabonként kell azt szemünk láttára összeállítania. Látjuk a kerekeket, a tengelyeket, az ülést, a rudat, a szíjakat és az istrángot, nem úgy, amint együtt vannak, hanem amint Hébé keze alatt összekerülnek. Csak a kerekek számára is több vonása van a költőnek egynél, és bemutatja nekünk a nyolc érckúllót, az aranyabroncsokat, az ércből való pántokat, az ezüst kerék-

agyat, mind külön-külön. Azt mondhatná az ember: mivel a kerekekből több volt egynél, a leírásban éppen annyival több időt kell rájuk fordítani, mint amennyivel többre volt szükség egyenkénti fölerősítésükhöz a természetben is.[6]

> S Hébé illesztett hajlott kereket szekeréhez,
> Vastengelyhez a rézkereket, két nyolcküllőset:
> Talpuk aranyból volt, nemenyésző, s fönt körülötte
> Jól odaillesztett rézabroncs volt, csoda látni;
> És a kerékagy mindkét oldalt tiszta ezüstből;
> És arany meg ezüstös szíjjal kötve feszült rá
> Fönt az ülés; kettős párkánya futott körülötte:
> És ebből az ezüstrúd nyúlt ki; s a rúd tetejébe
> Szép aranyos jármot kötözött, szép szíja arányból
> Csüngött róla . . .

Ha Homéros azt akarja bemutatni nekünk, milyen volt Agamemnón ruhája, a királynak szemünk előtt kell teljes ruházatát darabonként felöltenie: puha alsóruháját, nagy köpenyét, szép rövid szárú csizmáját, a kardját, míg azután el nem készül, és jogarát is kezébe nem veszi. A ruhákat az öltözködés mozzanatainak lefestése közben látjuk; más talán magukat a ruhákat írta volna le az utolsó bojtig, és csak a cselekményből nem láttunk volna semmit.[7]

> . . . s fölvette a szép puha, most-szőtt
> Inget, s inge fölé széles köpenyét körítette;
> Fényes talpa alá gyönyörű sarukat kötözött fel;
> Majd az ezüstszögű érckardot vállára vetette;
> Apjától örökölt örökös jogarát fölemelte . . .

S ha e jogarról, melynek itt csak apjától örökölt, örökös jogar a neve, mint egy hozzá hasonlónak más helyen csupán aranyszegekkel kivert jogar, ha mondom, e fontos jogarról teljesebb, pontosabb képet akar adni: mit tesz akkor Homéros? Lefesti az aranyszögeken kívül a fát is, a faragott fejet? Igen, ha leírását valamely címertanba szánná, hogy egykor, a távoli jövőben majd egy másik jogart lehessen készíteni pontosan ennek a mintájára. És mégis bizonyos vagyok benne, hogy nem egy újabb költő afféle királyi címerkönyvbe illő leírást csinált volna belőle, abban a becsületes jóhiszemben, hogy leírása valódi képpel

is felér, mivelhogy a festő képes lenne az ő mintája nyomán megfesteni. De mit törődik Homéros azzal, követheti-e a festő vagy sem? Ahelyett, hogy lemásolná, a jogar történetét adja elénk: először Vulcanus dolgozik rajta, majd Jupiter kezében csillog, azután Mercurius méltóságát jelzi, most a harcias Pelops vezéri pálcája, majd meg a békés Atreus pásztorbotja és így tovább.

> . . . fölkelt a király, Agamemnón.
> Tartva a királyi botot, mit Héphaistos keze munkált,
> Azt Héphaistos Zeusnak ajándékozta, az úrnak,
> Zeus meg a hírnöknek, Hermésnek, az Argosölőnek,
> Nagy Hermés pedig adta Pelopsnak, a lónevelőnek,
> Majd odaadta Pelops Atreusnak, a népterelőnek,
> Haldokló Atreustól meg dúsnyájú Thyestés,
> Kapta Thyestéstől Agamemnón végül örökbe,
> Hogy vele Argoson és számos szigeten legyen ő úr . . .[8]

Így végül is jobban ismerem ezt a jogart, mint hogy ha a festő rajzolná a szemem elé, vagy egy második Vulcanus adná a kezembe. – Nem döbbentene meg az sem, ha rájönnék, hogy Homéros egyik régi magyarázója ezt a helyet a királyi hatalom eredetének, fejlődésének, megerősödésének és végleges öröklődési rendjének allegóriájaként csodálta. Mosolyognék ugyan, ha azt olvasnám, hogy Vulcanus, a jogar készítője: a tűz, az emberi nem fenntartásához nélkülözhetetlen tűz jelképezné általában azoknak a szükségleteknek a megőrzését, melyek az első embereket arra késztették, hogy egyvalakinek rendeljék alá magukat; hogy az első király az idő fia, egy tiszteletre méltó öreg volt, aki egy Mercuriusszal, egy ékesen szóló okos férfival akarta megosztani a hatalmát, vagy egészen átruházni rá; hogy abban az időben, amikor a fiatal államot külső ellenség fenyegette, az okos szónok átengedte fő hatalmát a legbátrabb harcosnak; hogy az ellenség megfékezése után a biztosított országot a bátor harcos a fia kezére tudta átjátszani, s ez mint békeszerető uralkodó, mint népeinek jótevő pásztora megismertette őket a jó élettel és a bőséggel, s halála után ezáltal nyitva állt az út leggazdagabb rokona előtt, hogy azt, amit addig a bizalom juttatott és az érdem inkább terhesnek, mint kedvesnek érzett, ajándékokkal és vesztegetéssel ragadja magához, s azután mint valamely vásárolt birtokot mindörökre családja számára biztosítsa. Mosolyognék, de ennek ellenére tiszteletem is növekednék a költő iránt, akinek ilyen sok min-

dent lehet tulajdonítani. – De mindez letérít kijelölt utamról, és a jogar történetét most inkább csak műfogásnak tekintem, amely arra jó, hogy sokáig elidőzzünk egyetlen dolognál, s mégse bocsátkozzunk részeinek dermesztő leírásába. Amikor Achilleus esküszik jogarára, hogy bosszút áll azért, mert Agamemnón olyan kevésre becsülte, Homéros akkor is elmondja nekünk ennek a jogarnak a történetét. A hegyekben látjuk zöldellni, vas vágja le a törzséről, lehántja héját, levelét, és alkalmassá teszi arra, hogy isteni méltóságuk jeléül szolgáljon a nép bíráinak kezében:[9]

Esküszöm én e jogarra, amely soha lombokat, ágat
Nem hajt már, miután törzsét elhagyta a bércen,
És ki se zöldülhet, hisz az érc körülötte lenyeste
Kérgét és levelét, és most az acháj fiúsarjak
Hordozzák a kezükben, a bírák, kikre a nagy Zeus
Bízza a rendeletét . . .

Homérosnak nem az volt a fontos, hogy két különböző anyagú és alakú botot leírjon, hanem az, hogy a két hatalom különbözőségéről adjon érzékletes képet, melynek jelei ezek a botok voltak. Amaz Vulcanus műve – ezt ismeretlen kéz metszette a hegyeken; amaz egy nemes uralkodóház ősi tulajdona – ez a helyén van bármely kézben; amazt egy uralkodó terjeszti ki sok sziget és egész Argos fölé – ezt egy középrendű görög hordozza, akire többek között rábízták, hogy őrködjék a törvényeken. Achilleus és Agamemnón valóban ilyen távolságban voltak egymástól, s e távolság elismerésén nem tehette túl magát minden vak dühe ellenére maga Achilleus sem . . .

XVIII

És mégis, maga Homéros is beleesett volna a testi tárgyak e hideg lefestésének hibájába?

Szeretném remélni, hogy ebben a vonatkozásban csak nagyon kevés helyére lehet hivatkozni – és bizonyos vagyok abban, hogy ez a kevés hely olyan, mely inkább erősíti a szabályt, noha látszólag kivétel.

Tehát annál maradunk, hogy az időbeli egymásután a költő területe, a tér pedig a festőé.

Két, szükségszerűen távoli időpontot egy és ugyanabba a festménybe

vinni, úgy, ahogy Fr. Mazzuoli ábrázolta a szabin szüzek elrablását és férjeiknek kibékítését rokonaikkal, vagy mint Tiziano a tékozló fiú egész történetét, léha életét, nyomorúságát és bűntudatát: ez a festő behatolása a költő területére, a jó ízlés ezt soha nem fogja helybenhagyni.

Ha viszont az olyan részeket vagy dolgokat, amelyeket a természetben szükségképpen egyszerre kell áttekintenem, hogy egész jöjjön létre, az olvasónak egymás után sorolom föl, s ezáltal az egészről akarok képet adni neki: ez a költő behatolása a festő területére; semmi haszonnal sem jár, s a költő hiába pazarolja el képzelőerejét.

De mint ahogy két méltányos baráti szomszéd nem engedi meg ugyan, hogy az egyik a másiknak belső birodalmában magának illetéktelen jogokat vindikáljon, külső határaikon mégis kölcsönös elnézést gyakorolnak egymás iránt, s a kis beavatkozásokat egymás előjogaiba, melyekre hamarjában s körülményeik folytán kényszerülnek, mindkét részről békésen kiegyenlítik: – így tesz a festészet és a költészet is.

Nem akarom példának felemlíteni, hogy a nagy történelmi képeken az egyetlen pillanat tartalmát valamennyire majdnem mindig meghosszabbítják, és hogy talán egyetlen alakokban gazdag darab sem akad, melyen minden alaknak tökéletesen ugyanaz a mozdulata és helyzete, amilyennek a főcselekmény pillanatában lennie kellene, hanem az egyiké valamivel korábbi, a másiké valamivel későbbi. Ezt a szabadságot a mesternek az elrendezés bizonyos finomságaival kell igazolnia, személyeinek felhasználása vagy eltávolítása által, ami lehetővé teszi nekik, hogy a pillanatnyi történésben kisebb vagy nagyobb mértékben vegyenek részt. Példának csak Mengs úr – Raffael drapériáira tett – megjegyzését akarom felemlíteni.[10] „Minden redőnek – mondja – megvan önála a maga indokolása, akár a saját súlyában, akár abban, hogy a test tagjai húzzák. Sokszor azt is látni rajtuk, milyenek voltak előzőleg; Raffael ennek is jelentőséget tulajdonított. Látni e redőkön, hogy előbb vagy hátrább állt-e a kar vagy a láb jelenlegi mozdulatait megelőzően, hogy éppen kinyújtották vagy kinyújtják-e a behajlított végtagot, vagy hogy nyújtott állapotban volt-e, és most behajlik." Kétségtelen, hogy ilyenkor a művész két különböző pillanatot egyetlenegybe fog össze. Ugyanis, hogy ha az előbb még hátul álló s most előremozgó lábat az öltözék rajta fekvő része közvetlenül követi, akkor – hacsak nem nagyon merev, és éppen ezért lefestésre egészen alkalmatlan anyagból készült – nincs olyan pillanat, melyben az öltözék a legkevésbé is más redőt vetne, mint amilyet a végtag akkori helyzete megkíván; míg ha

másképpen redőzzük, akkor az öltözék előbbi és a végtag pillanatnyi helyzetét mutatjuk be. Azonban ki nézne annyira a képzőművész körmére, ha az előnyt húz abból, hogy két pillanatot egyszerre mutat be nekünk? Ki ne dicsérné inkább, hogy volt esze és szíve e kis hiba elkövetésére, és ezáltal a kifejezés nagyobb tökéletességét érte el?

Hasonló elnézést érdemel a költő. Lépésről lépésre haladó ábrázolása csak annyit enged meg neki, hogy testi tárgyainak egyszerre csupán egy oldalát, egy tulajdonságát érintse. De ha nyelvének szerencsés berendezése lehetővé teszi, hogy ezt egyetlen szóval elérhesse, olykor-olykor miért ne fűzhetne hozzá még egy újabb szót is? Miért ne egy harmadikat is, ha megéri a fáradságot? Vagy akár egy negyediket is? Azt mondtam, Homérosnak a hajó pl. vagy csak a fekete hajó, vagy az öblös hajó, vagy a gyors hajó, legfeljebb jóevezős fekete hajó. Ez általános modorából érthető. Itt-ott akad mégis egy-egy hely, ahol a harmadik festő-epitetont is odateszi: kör alakú, ércből készült, nyolckküllős kerekek.[11] Sőt a negyediket is: egy mindenütt sima, szép, ércből való, kovácsolt pajzs.[12] Ki kárhoztatná ezért? Ki ne köszönné meg neki inkább ezt a csöppnyi túlbőséget, ha érzi, milyen jó hatása lehet kevés, de alkalmas helyen használva?

De nem akarom, hogy a költő, valamint a festő tulajdonképpeni igazolását csupán a két baráti szomszéd előrebocsátott hasonlatából vezessük le. Egy puszta hasonlat semmit sem bizonyít, semmit sem igazol. De igazolja mindkettőjüket a következő: ahogy ott a festőnél a két különböző pillanat olyan közeli és oly közvetlenül egymással határos, hogy minden habozás nélkül egynek számítható – úgy itt a költőnél is oly tömör rövidséggel és oly szorosan egymás után következnek a különböző térbeli részek és tulajdonságok vonásai, hogy egyszerre véljük hallani őket.

És ebben Homérosnak – mondom – rendkívül nagy hasznára van pompás nyelve. Nemcsak hogy minden lehető szabadságot megenged neki a jelzők halmozására és egymás mellé tételére, hanem oly szerencsés rendje is van e halmozott jelzők számára, hogy vonatkozásuk hátrányos bizonytalanságát teljesen megszünteti. Bizony hiányzik ez és még sok más alkalmas dolog az újabb nyelvekből általában. Azok, amelyek – mint pl. a francia – a [görög] szavakat csak körülírni tudják: „a kör alakú kerekek, melyek ércből készültek és nyolc küllővel rendelkeztek" – kifejezik ugyan az értelmet, de megsemmisítik a képet. Ámde az értelem itt semmi – minden a kép, és az értelem kép nélkül a legélénkebb költőt is unalmas fecsegővé teszi. Ez a sors a jó Homérost

is gyakran elérte a lelkiismeretes Dacier asszony tolla alatt. A mi német nyelvünk ezzel szemben a homérosi jelzőket éppoly rövid és hasonló értelmű jelzőkké tudja változtatni, de előnyös rendjük szempontjából már nem tudja utánozni a görögöt. Mondjuk ugyan: „a kör alakú, ércből készült, nyolcküllős" – a „kerekek" már hátul cammog. Ki ne érezné, hogy a három különböző praedicatum, mielőtt a subiectumot megismernők, csak ingatag és zavaros képet adhat? A görög a subiectumot mindjárt az első praedicatummal összekapcsolja, s azután sorolja fel a többit; így mondja: „kör alakú kerekek, ércből valók, nyolcküllősek". Így tüstént megtudjuk, miről van szó, és a gondolkodás természetes rendje szerint előbb magával a dologgal ismerkedünk meg, csak azután járulékaival. A mi nyelvünknek nincs meg ez az előnye. Vagy azt mondjam inkább, megvan, de ritkán élhetek vele kétértelműség nélkül? A kettő egy. Mert ha a jelzőket hátra akarjuk vetni, akkor *statu absoluto* [független helyzetben] kell állniuk, azt kell mondanunk: „runde Räder, ehern and achtspeichigt" [kör alakú kerekek, ércből készült és nyolcküllős]. De ebben a státusban a német melléknevek tökéletesen megegyeznek az adverbiumokkal, és éppen ezért, ha a dologról állított legközelebbi igéhez vonjuk őket, nem ritkán egészen hamis, de legalábbis mindig sántító értelmet fognak adni.

De kicsinységeknél időzöm, és olyan színben tűnök fel, mintha meg akarnék feledkezni a pajzsról, Achilleus pajzsáról, erről a híres költői festményről – pedig Homérost régi időtől fogva éppen erre való tekintettel tartották a festészet tanítómesterének.[13] A pajzs azután – mondják majd egyesek – igazán testszerű tárgy, nem engedhető meg tehát a költőnek, hogy részeit egymás mellett leírja? Mégis ezt a pajzsot írta le Homéros több mint száz pompás verssorban, anyaga, formája és alakjai szerint, melyek hatalmas felületét megtöltötték, s méghozzá oly körülményesen, oly pontosan írta le, hogy újabb művészeknek nem esett nehezükre, hogy minden tekintetben megegyező rajzot készítsenek róla.

Azt felelem erre a sajátos ellenvetésre – hogy már megfeleltem rá. Homéros ugyanis nem készen és befejezett formájában, hanem keletkezésében írja le a pajzsot. Itt is azzal a már megdicsért műfogással élt tehát, hogy tárgyának együtt létező jellegét egymás után következőre változtatta, és azáltal a test unalmas festészetét a cselekvés érdekes lefestésévé alakította. Nem a pajzsot látjuk, hanem az isteni mestert, amint a pajzsot elkészíti. Kalapáccsal és fogóval lép üllőjéhez, és miután a lemezeket gorombán kikovácsolta, szemünk előtt domborodnak ki finomabb ütései alatt az ércből a díszítésre szánt képek, egyik a másik

után. S míg mind nincsen készen, nem is vesztjük el a szemünk elől. S amikor már, íme, kész: elcsodálkozunk a művön, de a szemtanú hivő csodálkozásával, aki látta, amint készült.

Aeneas pajzsáról Vergiliusnál már nem lehet ugyanezt elmondani. A római költő itt vagy nem érezte meg mintájának finomságát, vagy úgy találta, hogy a pajzsra szánt dolgok nem tűrnék jól, ha a szemünk láttára készülnének el. Hiszen jövendölésekről volt szó, s természetesen nem lett volna illendő, hogy az isten a mi jelenlétünkben éppoly világosan kinyilatkoztassa őket, mint ahogy a költő később megmagyarázza. A jövendölések mint jövendölések homályos nyelvet kívánnak, s ebbe azoknak a jövendőbeli személyeknek valódi neve, akikre vonatkoznak, nem illik bele. Mindamellett a költő és udvaronc minden valószínűség szerint magukra a nevekre vetette a legnagyobb súlyt. Ámde ha menti is ez, még nem szünteti meg a Homéros útjáról való letérésének káros hatását. Finomabb ízlésű olvasóim majd igazat adnak nekem. Vulcanus Vergiliusnál körülbelül ugyanúgy készülődik munkájához, mint Homérosnál. De ahelyett, hogy mint Homérosnál, nemcsak a munkához való készülődést, hanem magát a munkát is láthatnók, Vergilius csak általánosságban mutatja be nekünk a tevékenykedő istent, kyklópsaival együtt:

> Roppant nagy pajzsot készítenek . . .
> Vannak, akik levegőt szívnak s fujtatnak a széltelt
> Fúvókkal; mások sziszegő ércet meregetnek
> Vízbe. Nehéz üllők zsivajától zug-nyög a barlang.
> Karjukat ők nagy erővel ütemben emelgetik, egymást
> Váltva, kemény harapókkal forgatják meg az ércet.[14]

– de azután egyszerre csak lebocsátja a függönyt, és egészen más színre visz át, onnan pedig végtére abba a völgybe, ahová Venus a közben elkészült fegyverekkel Aeneashoz érkezik. Ezeket egy tölgyfa törzséhez támasztja, és miután a hős már eléggé megbámulta, megcsodálta, megtapogatta és kipróbálta őket, csak akkor kezdődik a pajzs leírása vagy lefestése, melyet az örökös „itt van", „ott van", „közel ehhez" és „nem messze ettől látni" – oly hideggé és unalmassá tesz, hogy bizony szükség van mindarra a költői díszre, amit Vergilius csak adni tudott neki, mert különben elviselhetetlennek találnók. Mivel azonban ā lefestés nem Aeneas dolga, hiszen ő csak a puszta alakokban gyönyörködik, jelentésükről mit sem tud,

. . . nem
Ismervén a dolgok velejét a képnek örül csak;

de nem is Venusé, noha neki kedves unokái jövendő sorsáról hihetőleg éppen annyit kellett tudnia, mint jóindulatú férjének. – hanem mivel magának a költőnek a szájából ered: így lefestésének ideje alatt a cselekmény nyilvánvalóan megáll. Személyei közül egy sem vesz benne részt; legkisebb hatása sincsen az utána következőkre sem, bármi van is a pajzson; – mindenütt kitetszik az agyafúrt udvaronc, aki mindenféle célzással csinosítja ki tárgyát, de nem a nagy zseni, aki műve saját belső erejére hagyatkozik, és a külsőleges, érdekkeltő elemeket megveti. Következésképpen Aeneas pajzsa nem egyéb puszta betoldásnál, melynek egyedüli célja, hogy hízelegjen a rómaiak nemzeti büszkeségének; – idegen patakocska, melyet a költő csak azért vezet folyójának sodrába, hogy valamivel élénkebbé tegye. Achilleus pajzsa viszont saját termékeny talajából nőtt ki: mert készíteni kellett egy pajzsot, és mivel az istenség kezéből még az sem kerül ki kellem nélkül, ami szükségből keletkezik, tehát a pajzsnak díszt is kellett kapnia. De a művészet abban állt, hogy e díszek pusztán díszek maradjanak, beszövődjenek a mű anyagába, csak az anyaggal kapcsolatban kerüljenek a szemünk elé; ezt pedig csak Homéros modorában lehetett megcsinálni. Homéros Vulcanusa azért mesterkedik a díszítésen, mivelhogy magához méltó pajzsot kell készítenie. Vergilius viszont láthatóan a díszítés kedvéért csináltatja a pajzsot, hiszen sokkal a pajzs elkészülte után még mindig fontosnak tartja a díszek egyenkénti leírását.

FRIEDRICH SCHILLER
(1759–1805)

Német költő és filozófus. Gondolkodói fejlődését összegező legátfogóbb esztétikai művében (*A naiv és szentimentális költészetről*, 1796) és Goethéhez írt leveleiben a modern polgári művészet sajátosságainak megfogalmazására törekszik. Felismeri a korai kapitalizmus művészetellenes tendenciáit, s az emberi integritás helyreállítását az esztétikai nevelés útján véli megoldhatónak. Az elidegenedett munkával a játékot mint aktív és harmonikus emberi tevékenységet állítja szembe, mely egyben az esztétikai hangulat alapját is képezi (*Levelek az ember esztétikai neveléséről*, 1795).

LEVELEK AZ EMBER ESZTÉTIKAI NEVELÉSÉRŐL

(Részletek)[1]

... Ha tehát az ész a fizikai társadalomba beleviszi a morális egységét, akkor nem szabad megsértenie a természet változatosságát. Ha a természet a társadalom morális építményében igyekszik megtartani változatosságát, ezzel nem szabad, hogy csorba essék a morális egységen; az egyformaságtól és a zavarosságtól egyformán távol nyugszik a győzelmes forma. A jellem *totalitásának* kell tehát meglennie abban a népben, amely képes és méltó arra, hogy a szükségállamot felcserélje a szabadság államával.

ÖTÖDIK LEVÉL

Ezt a jellemet mutatja-e a mostani kor, a jelen események? Figyelmemet mindjárt a legszembeszökőbb tárgyra irányítom ebben a szerteágazó festményben.

Igaz, a vélemény tekintélye hanyatlott, az önkény lelepleződött, s bár hatalom övezi még, de már nem tesz szert méltóságra; az ember felébredt hosszú nemtörődömségéből és önámításából, és nyomatékos sza-

vazattöbbséggel követeli, hogy visszakapja elveszíthetetlen jogait. De nem követeli csupán. Innen és túl felkel, hogy erőszakkal vegye el, amit véleménye szerint jogtalanul tagadnak meg tőle. A természetes állam épülete inog, korhadt alapjai engednek, s úgy látszik, van *fizikai* lehetőség arra, hogy a törvényt ültessék a trónra, hogy az embert végre mint öncélt tiszteljék, és az igaz szabadságot tegyék meg a politikai kapcsolat alapjául. Hiábavaló remény! A *morális* lehetőség hiányzik, s a bőkezű pillanat érzéketlen nemzedéket talál.

Tetteiben nyilatkozik meg az ember, s minő alak az, amely a mostani kor drámájában rajzolódik le! Itt elvadulás, ott elernyedés: az emberi hanyatlás két véglete, s a kettő *egy* korban egyesítve!

Az alacsonyabb és népesebb osztályokban nyers, törvényt nem ismerő ösztönöket látunk, amelyek a polgári rend kötelékének felbomlása után béklyóikat veszítik, és nem irányítható dühvel rohannak állati kielégülésükre. Lehetséges tehát, hogy az objektív emberségnek oka lett volna panaszkodni az állam miatt; a szubjektív emberségnek tisztelnie kell intézményeit. Szabad-e megróni azért, hogy nem volt tekintettel az emberi természet méltóságára mindaddig, míg egzisztenciáját kellett védeni? hogy sietett a nehézkedési erő által elválasztani és a kohézió erejével összekötni ott, ahol a művelőerőre még nem lehetett gondolni? Felbomlása tartalmazza igazolását. A fékevesztett társadalom ahelyett, hogy fölfelé a szerves életbe sietne, visszaesik az elemek birodalmába.

Másfelől a civilizált osztályok a jellem ernyedésének és romlottságának még ellenszenvesebb látványát nyújtják, s ez annál inkább felháborít, mert maga a kultúra forrása. Nem emlékszem már, melyik régi vagy új filozófus tette azt a megjegyzést, hogy a nemesebbnek pusztulása az undorítóbb; morális téren is igaznak találjuk ezt. A természet fiából, ha kicsapong, őrjöngő lesz; a műveltség neveltjéből semmirekellő. Az értelem felvilágosodása, amellyel nem egészen jogtalanul dicsekszenek a kifinomult rendek, egészében oly kevéssé mutat nemesítő befolyást az érzületre, hogy inkább maximákkal erősíti a romlást. Megtagadjuk a természetet jogos területén, hogy megtapasztaljuk zsarnokságát morális téren, s mialatt idegenkedünk a benyomásaitól, tőle vesszük alapelveinket. Erkölcseink szenvelgett illedelmessége megtagadja tőle a megbocsátható *első* szót, hogy azután materialista erkölcstanunkban a döntő *utolsót* engedélyezze neki. A legrafináltabb társadalmi élet ölében alapította rendszerét az önzés, és anélkül, hogy társat kereső szívet is hoznánk magunkkal, megismerjük a társadalom minden fertőzését és sanyarúságát. Szabad ítéletünket alávetjük zsarnoki véleményének, érzésünket

bizarr szokásainak, akaratunkat csábításainak; csak önkényünket tartjuk meg szent jogaival szemben. Büszke önelégültség húzza össze a világfi szívét, amely a természet nyers emberében gyakran még együttérzően dobog, s mint égő városból mindenki csak nyomorult tulajdonát igyekszik kimenteni a pusztulásból. Azt hiszik, hogy csak az érzelmesség teljes megtagadásában találnak oltalmat eltévelyedéseivel szemben, s a gúny, amely gyakran jótékonyan fenyíti a rajongót, egyformán kevés kímélettel káromolja a legnemesebb érzést. A kultúra korántsem tesz szabaddá, ellenkezőleg, minden erővel, amelyet kiképez bennünk, csak új szükségletet fejleszt; a fizikai kötelékek egyre aggasztóbban szorítanak össze bennünket, úgyhogy a veszteségtől való félelem még a javítás tüzes ösztönét is megfojtja, s a szenvedő engedelmesség maximáját az élet legfőbb bölcsességének tartjuk. Így látjuk ingadozni a kor szellemét visszásság és nyerseség, természetietlenség és puszta természet, babona és morális hitetlenség között, s csupán a rossznak egyensúlya az, ami néha még határt szab neki.

HATODIK LEVÉL

Túloztam volna talán a kor jellemzésével? Nem várom ezt az ellenvetést, inkább egy másikat várok: túl sokat bizonyítottam vele. Ez a kép, fogja Ön nekem mondani, hasonlít ugyan a jelen emberiséghez, de hasonlít általában minden művelődőfélben levő néphez, mert valamennyinek különbség nélkül okoskodás által el kell pártolnia a természettől, mielőtt okosság által viszatérhetne hozzá.

De ha némi figyelemmel nézzük a kor jellegét, csodálkoznunk kell az ellentéten az emberiség mai formája és hajdani, különösen a görög között. A művelődés és finomodás dicsősége, amelyet joggal érvényesítünk minden más *puszta* természettel szemben, a görög természettel szemben nem szolgálhat javunkra, mert ez frigyre lépett a művészet minden bájával és a bölcsesség minden méltóságával, anélkül mégis, hogy, mint a mi természetünk, áldozatuk lenne. A görögök nemcsak egyszerűségükkel szégyenítenek meg, amely idegen a mi korunktól; egyben vetélytársaink, sőt gyakran mintáink ugyanazokban az előnyökben, amelyekkel vigasztalódni szoktunk erkölcseink természetellenessége felett. Mivel egyszerre gazdagok formában és tartalomban, egyszerre bölcselkedők és alkotók, egyszerre gyengédek és erélyesek, azért úgy

látjuk őket, hogy a fantázia ifjúságát az ész férfiasságával nagyszerű emberségben egyesítik.

Akkoriban a szellemi erők ama szép ébredésekor az érzékeknek és a szellemnek még nem volt szigorúan elválasztott tulajdona; mert meghasonlás még nem ingerelte őket arra, hogy ellenségesen osztozkodjanak egymással és meghatározzák mezsgyéjüket. A költészet még nem szeretkezett az élccel, s a spekuláció még nem gyalázta meg magát szőrszálhasogatással. Mind a kettő szükség esetén felcserélhette működését, mert mindegyik tisztelte az igazságot, csakhogy a maga módján. Bármily magasra szállt is az ész, mégis szeretettel mindig maga után vonta az anyagot, s bármily finomak és élesek voltak is szétválasztásai, mégsem csonkított sohasem. Szétboncolta ugyan az emberi természetet és megnagyítva szétosztotta istenei nagyszerű körében, de nem úgy, hogy darabokra tépte, hanem úgy, hogy különbözőképpen vegyítette; mert minden egyes istenben benne volt az egész emberség. Mily egészen másképp áll a dolog nálunk, újabbaknál! Nálunk is a nem képe megnagyítva szétoszlik az egyedek között – de töredékekben, nem különböző vegyületekben, úgyhogy egyedről egyedre kell kérdezősködni, hogy összeszedjük a nem egészét. Szinte kísértésbe esünk, hogy azt állítsuk: nálunk a lelkierők a tapasztalatban is olyan elválasztottan nyilatkoznak meg, ahogyan a pszichológus elválasztja őket a képzetben, s mint látjuk, nemcsak egyes alanyok, hanem egész emberosztályok csak egy részét fejtik ki képességeiknek, míg a többieket alig gyenge nyom jelzi, mint elsatnyult növényeknél.

Nem ismerem félre azokat az előnyöket, amelyek a jelen nemzedéket, egységben és az értelem mérlegén tekintve, ne helyezné a hajdankor legjobb nemzedéke fölé; de zárt sorokban kell kezdenie a versenyt, s az egésznek az egésszel kell mérkőznie. Melyik újabbkori egyes ember tudna mint férfi férfi ellen vetélkedni az egyes athénival az emberség jutalomdíjáért?

Vajon honnan van az egyénnek e hátrányos viszonya a nem minden előnye mellett? Miért minősült az egyes görög ember kora képviselőjének, s miért nem merheti ezt az újabbkori egyes ember? Azért, mert amannak a mindent egyesítő természet, emennek a mindent szétválasztó értelem adta a formáit.

Maga a kultúra ütötte e sebet az újabb emberiségen. Mihelyt az egyik oldalon a kitágult tapasztalat és a határozottabb gondolkodás szükségessé tette a tudományok élesebb szétválasztását, a másikon az államok bonyolultabb óraműve a rendek és foglalkozások szigorúbb elkülönülé-

sét, szétszakadt az emberi természet belső köteléke is, s vészes harc osztotta meg harmonikus erőit. Az intuitív és a spekulatív értelem most ellenséges érzülettel oszlottak szét különböző területeiken, ezek határait most bizalmatlansággal és féltékenységgel kezdték őrizni, s azzal a szférával, amelyre az ember korlátozza működését, önmagában is oly urat adott magának, aki nem ritkán a többi képesség elnyomásával szokta végezni. Emitt a dúsan hajtó képzelőerő pusztítja el az értelem fáradságos ültetvényeit, amott az absztrakció szelleme emészti meg a tüzet, amelyen melegednie kellett volna a szívnek és lángra gyúlnia a fantáziának.

Ezt a zilálságot, amelyet művészet és tudományosság kezdett a belső emberben, a kormányzás új szelleme tette teljessé és általánossá. Persze nem lehetett azt várni, hogy az első köztársaságok egyszerű szervezete túlélje az első erkölcsök és viszonyok egyszerűségét; de ahelyett, hogy magasabb állami élethez emelkedett volna, lesüllyedt közönséges és durva mechanikához. A görög államoknak az a poliptermészete, hogy minden egyén független életet élvezett és, ha szükséges volt, az egésszé válhatott, most művészies óraműnek adott helyet, ahol végtelen sok, de élettelen rész összetoldásából egészben mechanikus élet alakul. Szétszakadtak most az állam és az egyház, a törvények és az erkölcsök; az élvezet elvált a munkától, az eszköz a céltól, az erőfeszítés a jutalomtól. Örökké hozzáláncolva az egésznek csak egyes kis töredékéhez, az ember maga is csak mint töredék képezi ki magát; örökké csak a keréknek, amelyet hajt, egyhangú zaját hallva, sohasem fejti ki lényének harmóniáját, s ahelyett, hogy az emberiséget fejezné ki természetében, csupán foglalkozásának, tudományának lesz lenyomatává. De még az a szűkös, töredékes részvétel is, amely az egyes tagokat az egészhez köti, nem függ olyan formáktól, amelyeket öntevékenyen adnak maguknak (mert hogyan lehetne szabadságukra bízni ilyen mesterséges és gyanús óraművet?), hanem azt aggályos szigorúsággal egy mintalappal írják nekik elő, amelyben lekötve tartják tiszta belátásukat. A holt betű helyettesíti az eleven értelmet, és gyakorlott emlékezet biztosabban vezet, mint zseni és érzés.

Ha a közélet a hivatalt teszi a férfiú mértékévé, ha egyik polgárában csak az emlékezetet, a másikban csak a táblázatos értelmet, egy harmadikban csak a mechanikus készséget tiszteli; ha itt, közömbösen a jellem iránt, csak ismereteket sürget, ott ellenben a rend szellemének és törvényes magatartásnak az értelem legnagyobb elsötétülését javára írja; ha ugyanakkor ezeket az egyes készségeket éppoly nagy intenzitásra

akarja fokozni, mint amennyit az alanynak enged extenzitásban – csodálkozhatunk-e, ha az emberek elhanyagolják a lélek többi képességét, hogy arra az egyetlenre fordítsanak minden gondot, amely tiszteletet és jutalmat hoz? Tudjuk ugyan, hogy az erőteljes zseni számára foglalkozásának határai nem lesznek egyben tevékenységének határaivá, de a középszerű tehetség abban a foglalkozásban, amely osztályrészévé jutott, fölemészti erejének egész szűkös összegét, s bizonyára már nem közönséges fej, akinek hivatása kára nélkül kedvtelésekre is marad ideje. Emellett ritkán jó ajánlás az államnál, ha az erők meghaladják a feladatokat, vagy ha a zseniális ember nagyobb szellemi szükséglete vetélytársat ad hivatalának. Az állam oly féltékeny arra, hogy szolgái az ő kizárólagos tulajdonát képezik, hogy könnyebben szánja el magát (s ki mondhatja, hogy nincs igaza?), hogy megossza emberét egy Venus Cythereával, mint egy Venus Uraniával.[2]

S így vész hát el fokozatosan az egyes konkrét élet, hogy az egésznek absztraktuma tengesse szegényes létezését, s az állam örökké idegen marad polgárainak, mert az érzés nem találja meg sehol. Mivel kénytelen polgárainak sokféleségét osztályozással megkönnyíteni magának, s az emberséget mindig csak képviselet útján, másodkézből fogadni, azért a kormányzó rész végül teljesen szem elől veszíti, mert összekeveri az értelem puszta csinálmányával; a kormányzott rész pedig csakis ridegen fogadhatja azokat a törvényeket, amelyek oly kevéssé hozzá magához vannak intézve. Végül a pozitív társadalom, mivel megunta, hogy fenntartson olyan köteléket, amelyet az állam oly kevéssé könnyít meg neki (ahogyan már régóta ez a legtöbb európai állam sorsa), morális természetes állapotra esik szét; ebben a közhatalom csak egy párttal *több*, amelyet gyűlöl és megcsal az, aki létét szükségessé teszi, és csak az tisztel, aki nélkülözni tudja.

Vajon az emberiség e kettős hatalom mellett, amely belül és kívül nyomta őt, más irányt vehetett-e, mint amelyet ténylegesen vett? Miközben a spekulatív szellem az eszmék birodalmában maradandó birtokokra törekedett, idegenné kellett válnia az érzéki világban s a forma miatt el kellett veszítenie a matériát. Az üzleti szellemnek, a tárgyak egyforma körébe zárva s ebben még jobban korlátozva formulák által, a szabad egészet szem elől kellett tévesztenie és szférájával együtt el kellett szegényednie. Ahogyan a spekulatív szellem kísértésbe esik, hogy a valóságost a gondolható szerint formálja, és képzelőerejének szubjektív feltételeit konstitutív törvényekké emelje a dolgok létezése számára, úgy az üzleti szellem abba az ellenkező végletbe esik, hogy minden ta-

pasztalatot egyáltalán a tapasztalatnak egy különös töredéke szerint becsül, s az *ő* foglalkozásának szabályait különbség nélkül minden foglalkozásra akarja alkalmazni. Az egyik szükségképp üres finomságnak, a másik pedáns korlátoltságnak vált prédájává, mivel amaz túl magasan állt az egyes, emez túl mélyen az egész szempontjából. De ami hátrányos ebben a szellemi irányban, nem csupán a tudásra és létrehozásra szorítkozott; éppúgy kiterjedt az érzésre és cselekvésre is. Tudjuk, hogy a lélek érzékenységének foka a képzelőerő élénkségétől, terjedelme a képzelőerő gazdagságától függ. Ámde az elemző képesség túlsúlya szükségképp kell hogy a fantáziát megfossza erejétől és tüzétől, s a tárgyak korlátozottabb köre szükségképp kell hogy csökkentse gazdagságát. Az elvont gondolkodó ezért igen gyakran *érzéketlen,* mert széttagolja a benyomásokat, holott ezek csak mint egész hatják meg a lelket; a foglalkozásbeli ember igen gyakran *szűkkeblű,* mert képzelőereje, hivatásának egyforma körébe bezárva, nem képes idegen képzelésmóddá tágulni.

Eddigelé a korjelleg hátrányos irányát és ennek forrásait fedtem fel, de nem mutattam meg előnyeit, amelyekkel a természet kárpótol értük. Szívesen bevallom Önnek, hogy, bármily rosszul eshetik is az egyéneknek lényük e szétdarabolása, a nem semmiféle más módon nem haladhatott volna előre. A görög emberség jelensége kétségkívül maximum volt, amely sem ezen a fokon nem maradhatott meg, sem magasabbra nem emelkedhetett. Nem maradhatott meg, mert az értelmet az a tartalék, amellyel már rendelkezett, elmaradhatatlanul arra kényszerítette, hogy különváljék az érzéstől és a szemlélettől, és a megismerés határozottságára törekedjék; magasabbra sem emelkedhetett, mert a világosságnak csak meghatározott foka állhat fenn együtt egy meghatározott bőséggel és melegséggel. A görögök elérték ezt a fokot, s ha magasabb kiképzéshez akartak továbbhaladni, nekik is, mint nekünk, fel kellett adniuk lényük teljességét és azt megosztva kellett tovább keresniük az igazságot.

Az ember különféle képességeinek fejlesztésére nem volt más eszköz, mint azoknak egymással való szembehelyezése. Az erőknek ez az ellentéte a kultúra nagy eszköze, de csakis eszköze; mert csak ameddig ez az ellentét tart, vagyunk azon az úton, amely a kultúrához vezet. Csakis azáltal, hogy az emberben egyes erők elszigetelődnek és kizárólagos törvényhozásra tartanak igényt, jutnak ellenkezésbe a dolgok igazságával és kényszerítik a józan észt, amely egyébként tunya elégültséggel a külső jelenségen nyugszik, hogy a tárgyak mélyére hatoljon. Azzal, hogy a tiszta értelem tekintélyt bitorol az érzéki világban, az empirikus értelem pedig azon van, hogy azt a tapasztalat feltételeinek vesse alá, mind a

két képesség a lehető legnagyobb érettségre tesz szert, s kimeríti körük egész terjedelmét. Azzal, hogy a képzelőerő itt önkényével a világrendet felbontani meri, ott arra kényszeríti az észt, hogy a megismerés legfelsőbb forrásaihoz emelkedjék, és a szükségszerűség törvényét hívja ellenük segítségül.

Egyoldalúság az erők gyakorlásában az egyént kikerülhetetlenül a tévedéshez vezeti ugyan, de a nemet az igazsághoz. Csakis azáltal, hogy szellemünk egész energiáját *egy* gyújtópontba gyűjtjük és egész lényünket egyetlen erőbe vonjuk össze, mintegy szárnyat növesztünk ennek az egyes erőnek, s mesterségesen messze túl vezetjük azokon a korlátokon, amelyeket, úgy látszik, a természet szabott neki. Amilyen bizonyos, hogy valamennyi emberi egyén együttvéve a természettől kapott látóerejével sohasem jutott volna el odáig, hogy kifürkésszen a Jupiter egy mellékbolygóját, amelyet a teleszkóp fedez fel a csillagásznak, éppolyan vitathatatlan, hogy az emberi gondolkodóerő sohasem jutott volna el a végtelen analíziséhez vagy a tiszta ész kritikájához, ha egyes arra hivatott alanyokban az ész el nem szigetelődik, minden anyagból úgyszólván ki nem bontakozik s a legmegfeszítettebb absztrakcióval nem fegyverzi fel a feltétlenre irányuló tekintetét. De vajon az ilyen, mintegy tiszta értelemmé és tiszta szemléletté feloldódott szellem alkalmas lesz-e arra, hogy a logika szigorú béklyóit felcserélje a költői erő szabad röptével, hogy hű és szűzies érzékkel ragadja meg a dolgok egyéniségét? Itt a természet az univerzális lángésznek is határt szab, amelyet át nem hághat, s az igazság addig csinál majd vértanúkat, amíg a filozófiának még az kell hogy legyen legfőbb teendője, hogy intézkedéseket tegyen a tévedés ellen.

Bármekkora is tehát a nyereség, amely az emberi erők ez elkülönült kiképzése által háramlik a világ egészére, azt nem lehet tagadni, hogy az egyének, akiket érint, szenvednek e világcél átkától. Gimnasztikai gyakorlatokkal lehet ugyan atléta testeket kiképezni, de csak a tagok szabad és egyforma játéka hozza létre a test szépségét. Éppígy egyes szellemi erők megfeszítése létrehozhat ugyan rendkívüli embereket, de csak a szellemi erők egyforma temperálása hozhat létre boldog és tökéletes embereket. S milyen viszonyban állnánk így az elmúlt és az eljövendő világkorszakhoz, ha az emberi természet kiképzése ilyen áldozatot tenne szükségessé? Az emberiség szolgái lettünk volna, néhány évezreden át rabszolgamunkát végeztünk volna érte, és megcsonkított természetünkbe belevéstük volna e szolgaság megszégyenítő nyomait –

hogy a későbbi nemzedék boldog henyélésben ápolhassa morális egészségét és fejleszthesse emberségének szabad növését!

De lehet-e az ember rendeltetése, hogy valamilyen célból elmulassza önmagát? Lehetséges volna, hogy a természet a maga céljaival megfoszt bennünket olyan tökéletességtől, amelyet az ész ír nekünk elő a maga céljaival? Hamisnak kell tehát lennie, hogy az egyes erők kiképzése szükségessé teszi totalitásuk feláldozását; vagy ha a természet törvénye mégannyira törekednék is erre, akkor rajtunk kell hogy álljon, hogy természetünk e totalitását, amelyet tönkre tett a mesterkéltség, ismét helyreállítsuk egy magasabb mesterkéltség által.

HETEDIK LEVÉL

Lehet-e talán az államtól várni ezt a hatást? Ez nem lehetséges; mert az állam, mostani alkata mellett, okozta a bajt, azt az államot pedig, amelyet az ész az eszmében tűz maga elé, ahelyett, hogy megalapíthatná ezt a jobb emberséget, magát is előbb reá kellene alapozni. S így hát az eddigi vizsgálódások ismét visszavezettek engem arra a pontra, amelytől egy ideig eltávolítottak. A mostani kor, távol attól, hogy az emberségnek azt a formáját mutassa fel, amelyet mint az állam morális megjavításának szükséges feltételét ismertünk meg, ennek épp az ellenkezőjét mutatja. Ha tehát helyesek az általam felállított alapelvek, s ha a tapasztalat igazolja a képet, amelyet a jelenről festettem, akkor minden ilyen államátalakításra irányuló kísérletet mindaddig időszerűtlennek s minden reá alapított reményt mindaddig agyrémnek kell mondani, amíg az ember belső meghasonlása ismét meg nem szűnt és természete elég tökéletesen ki nem fejlődött, hogy maga legyen a művész, és szavatolja az ész politikai alkotásának realitását.

A természet a fizikai teremtés folyamatában elénk rajzolja azt az utat, amelyet a morális teremtésben járnunk kell. Csak ha már elcsitult az elemi erők harca az alacsonyabb szervezetekben, emelkedik a fizikai ember nemes alakításához. Éppígy kell, hogy az elemek harca az etikai emberben, vak ösztönök konfliktusa, előbb elcsituljon, s a durva ellentétesség megszűnjék, csak azután merhet kedvezni a sokféleségnek. Másfelől kell, hogy biztosítva legyen jellemének önállósága és az idegen zsarnoki formák előtti meghódolás becsületes szabadságnak adjon helyet, csak azután szabad a benne levő sokféleséget alávetni az eszmény egységének. Amikor a természetes ember még oly törvénynél-

külien visszaél önkényével, alig szabad neki megmutatni szabadságát; amikor a kultúrember még oly kevéssé él szabadságával, nem szabad őt megfosztani önkényétől. Liberális alapelvek ajándéka árulássá lesz az egésszel szemben, ha még erjedő erőhöz csatlakozik és a már túl hatalmas természetnek erősítést küld; az egyezés törvénye zsarnoksággá lesz az egyénnel szemben, ha már uralkodó gyengeséggel és fizikai korlátozottsággal kapcsolódik össze, s így az öntevékenység és tulajdon utolsó parázsló szikráját kioltja.

A kor jellegének tehát előbb fel kell emelkednie mély megalázottságából, amott ki kell magát vonnia a természet vak hatalma alól, s emiatt vissza kell térnie egyszerűségéhez, igazságához és bőségéhez; több mint *egy* századra szóló feladat. Közben, szívesen elismerem, nem egy kísérlet sikerülhet egyes esetekben; de az egészen ez nem javít semmit, s a viselkedés ellentmondása mindig bizonyít majd a maximák egysége ellen. Más világrészekben tisztelik majd az emberséget a négerben, s Európában meggyalázzák majd a gondolkodóban. A régi alapelvek megmaradnak, de a század ruháját viselik majd, s oly elnyomáshoz, amelyet addig az egyház hagyott jóvá, majd a filozófia adja oda nevét. Megijedve a szabadságtól, amely első kísérleteiben mindig mint ellenség jelentkezik, amott kényelmes szolgaság karjaiba vetik magukat az emberek, emitt pedig, pedáns *gyámságtól* kétségbeesésbe kergetve, a természetes állapot vad féktelenségébe menekülnek. A bitorlás az emberi természet gyengeségére, a felkelés az emberi természet méltóságára hivatkozik majd, míg végül közbe nem lép minden emberi dolgok nagy uralkodója, a vak erő, s az elvek állítólagos harcát el nem dönti mint közönséges ökölvívást.

NYOLCADIK LEVÉL

A filozófia tehát csüggedten és remény nélkül húzódjék vissza erről a területről? Míg a formák uralma bővül-tágul minden más irányban, a javak e legfontosabbika az alaktalan véletlennek legyen kiszolgáltatva? Vak erők összeütközése örökké tartson a politikai világban, s a társas törvény sohase győzedelmeskedjék az ellenséges önzésen?

Korántsem! Maga az ész nem kísérli meg ugyan közvetlenül a harcot e zord hatalommal, amely ellenáll fegyvereinek, s éppúgy, mint Saturnus fia az *Iliász*ban, nem száll le magacselekvően a sötét színtérre. De a harcosok köréből a legméltóbbat választja ki magának, felru-

házza, mint unokáját Zeusz, isteni fegyverekkel, s győzedelmes ereje által idézi elő a nagy döntést.

Az ész teljesítette azt, amit teljesíthet, ha megtalálja és felállítja a törvényt; ennek végrehajtása a bátor akaratra és az eleven érzésre tartozik. Ha az igazság győzni akar az erőkkel vívott harcban, akkor előbb magának is *erővé* kell válnia, és szószólójává a jelenségek birodalmában egy *ösztönt* kell felállítania; mert ösztönök az egyetlen mozgató erők az érzés világában. Ha eddigelé még oly kevéssé bizonyította be győzedelmes erejét, ez nem az értelmen múlik, amely nem tudta azt leleplezni, hanem a szíven, amely elzárkózott előle, s az ösztönön, amely nem cselekedett érte.

Mert honnan van az előítéleteknek ez a még oly általános uralma és a fejeknek ez a sötétsége minden fény mellett, amelyet filozófia és tapasztalat felgyújtottak? A kor felvilágosodott, azaz megtalálták és közzétették azokat az ismereteket, amelyek elegendők lennének legalábbis gyakorlati alapelveinek helyesbítésére. A szabad vizsgálódás szelleme szétfoszlatta azokat a téves fogalmakat, amelyek sokáig megakadályozták az igazság megközelítését, s aláásta azt az alapot, amelyre fanatizmus és csalás építették trónjukat. Az ész megtisztította magát az érzékek ámításaitól és egy csaló szofisztikától, s maga a filozófia is, amely először tett bennünket hűtlenné iránta, hangosan és sürgetően hív vissza a természet ölébe – mi az oka annak, hogy még mindig barbárok vagyunk?

Kell tehát, mivel nem a dolgokban rejlik, az emberek lelkében lennie valaminek, ami útját állja az igazság befogadásának, ha mégoly világosan fénylik is, és elfogadásának, ha mégoly elvenen meggyőz is. Egy régi bölcs megérezte, s benne rejtőzik e sokatmondó kifejezésben: *sapere aude.*[3]

Merj bölcs lenni! A bátorság energiája kell azoknak az akadályoknak legyőzéséhez, amelyeket mind a természet restsége, mind a szív gyávasága helyezett szembe a tanítással. Mély jelentése van annak, hogy a régi mítosz szerint a bölcsesség istennője teljes fegyverzetben pattant ki Jupiter fejéből; mert már első dologtevése harcias. Már születésekor kemény harcot kell vívnia az érzékekkel, amelyek nem akarják, hogy kiragadják őket édes nyugalmukból. Az emberek számosabbik részét nagyon is elfárasztja és kimeríti a harc a szükséggel, semhogy új és keményebb harcra készülne a tévedéssel. Mivel megelégedett, ha maga kikerüli a gondolkodás keserves fáradalmát, szívesen veszi mások gyámkodását fogalmai felett, s ha megtörténik, hogy ma-

gasabb szükségletek mozdulnak meg benne, akkor szomjas hittel ragadja meg azokat a formulákat, amelyeket az állam és a papság tartanak készletben erre az esetre. Ha ezek a szerencsétlen emberek részvétünket érdemlik meg, jogos megvetésünk sújtja a többieket, akiket egy jobb sors megszabadít a szükségletek igájától, de saját választásuk ez igába hajt. Ezek többre tartják zavaros fogalmak félhomályát, amikor elevenebben érzünk, és a fantázia saját tetszése szerint kényelmes alakokat képez, mint az igazság sugarait, amelyek előzik álmaink kellemes káprázatát. Éppen ezekre az ámításokra, amelyeket a megismerés ellenséges fényének kell szétfoszlatnia, alapították boldogságuk egész épületét, s ők vásároljanak meg oly drágán egy igazságot, mely azzal kezdődik, hogy elveszi tőlük mindazt, ami értékes számukra? Már bölcsnek kellene lenniök, hogy szeressék a bölcsességet: oly igazság, amelyet már érzett az, aki nevet adott a filozófiának.

Nem elég tehát, hogy az értelem minden fevilágosodása csak annyiban érdemel tiszteletet, amennyiben visszahat a jellemre; bizonyos mértékben ered is a jellemből, mert az utat a fejhez a szívnek kell megnyitnia. Az érzőképesség kiképzése tehát a kor sürgetőbb szükséglete, nemcsak azért, mert eszközévé lesz annak, hogy a helyesbített belátás hatékonnyá váljék az élet számára, hanem még azért is, mert a belátás helyesbítésére ösztönöz.

KILENCEDIK LEVÉL

De nincs-e itt talán körforgással dolgunk? Az elméleti kultúrának kell maga után vonnia a gyakorlatit, holott a gyakorlati kultúra kell hogy az elméletinek feltétele legyen? Minden javításnak politikai téren a jellem nemesbedéséből kell kiindulnia – de hogyan nemesedhetik a jellem egy barbár alkotmány befolyásai alatt? E célból tehát olyan eszközt kellene keresni, amelyet nem az állam szolgáltat, s olyan forrásokat kellene megnyitni, amelyek minden politikai romlás mellett tiszták maradnak.

Most érkeztem el ahhoz a ponthoz, amely felé törekedett minden eddigi elmélkedésem. Ez az eszköz a szépművészet, ezek a források az ő halhatatlan mintáiban nyílnak meg.

Minden alól, ami pozitív, s amit emberi konvenció vezetett be, művészet és tudomány fel van mentve, s mind a kettő teljesen *sértheletlen* az emberek önkénye számára. A politikai törvényhozó elzárhatja terü-

letüket, de nem uralkodhatik rajta. Száműzheti az igazság barátját, de az igazság fennáll; megalázhatja a művészt, de a művészetet meg nem hamisíthatja. Semmi sem közönségesebb ugyan, mint az, hogy mind a kettő, tudomány és művészet, hódol a kor szellemének s az alkotó ízlés a megítélő ízléstől kapja a törvényt. Ahol a jellem merev lesz és megkeményedik, ott azt látjuk, hogy a tudomány szigorúan őrzi határait, s a művészet a szabály súlyos béklyóiban jár; ahol a jellem elernyed és felbomlik, ott a tudomány tetszésre és a művészet szórakoztatásra törekszik. Egész évszázadokon át filozófusok és művészek abban szorgoskodnak, hogy az igazságot és a szépséget a közönséges emberség mélységeibe merítsék alá; amazok elmerülnek benne, emezek ellenben sajátos elpusztíthatatlan életerejükkel győzelmesen felküzdik magukat.

A művész kétségtelenül korának gyermeke; de számára baj, ha egyszersmind neveltje vagy éppenséggel kegyeltje. Egy jótékony istenség szakítsa el a csecsemőt idejekorán anyja keblétől, táplálja egy jobb kor tejével, s engedje távoli görög ég alatt nagykorúvá érni. Ha azután férfiúvá lett, akkor – mint idegen alak – térjen vissza századába; de nem, hogy megörvendeztesse jelenségével, hanem félelmesen, mint Agamemnón fia, hogy megtisztítsa. Az anyagot a jelenből fogja ugyan meríteni, de a formát egy nemesebb korból, sőt túl minden koron, lényének abszolút változhatatlan egységéből. Innen démoni természetének tiszta éteréből folyik alá a szépség forrása, meg nem mételyezve ama nemzedékek és korok romlottságától, amelyek mélyen alatta zavaros örvényekben fetrengenek. Anyagát a szeszély meggyalázhatja, mint ahogy megnemesbítette; de a szűzies forma nincs alávetve változásának. Az első század római embere már rég térdet hajtott császárai előtt, amikor még egyenesen állottak a szobrok; a templomok szentek maradtak a szemnek, amikor az istenek rég nevetség tárgya voltak, s egy Nero és Commodus gaztetteit megszégyenítette annak az épületnek nemes stílusa, amely hajlékát adta hozzájuk. Az emberiség elvesztette méltóságát, de a művészet megmentette és megőrizte jelentős kövekben; az igazság tovább él az ámításban, s a másolatból újra helyreállítják az ősképet. Ahogyan a nemes művészet *túlélte* a nemes természetet, úgy halad előtte a lelkesedésben is művelően és ébresztően. Mielőtt még az igazság a szívek mélyére küldi diadalmas fényét, a költői erő fogja fel sugarait, s az emberség csúcsai fényben ragyognak majd, amikor még nedves éjszaka üli meg a völgyeket.

De hogyan védekezik a művész korának romlottsága ellen, amely

minden oldalról körülveszi őt? Úgy, hogy megveti ítéletét. Tekintsen fölfelé méltóságára és a törvényre, ne lefelé a boldogságra és a szükséglctre. Mivel egyformán mentes a hiú szorgosságtól, amely a múló pillanatba szeretné vésni nyomát, és a rajongás türelmetlen szellemétől, amely az idő szegényes szüleményére a feltétlennek mértékét alkalmazza, engedje át az értelemnek, amely otthonos itt, a valóságosnak szféráját; ő pedig igyekezzék a lehetségesnek a szükségszerűvel való szövetségéből létrehozni az eszményt. Ezt fejezze ki ámításban és igazságban, fejezze ki képzelőerejének játékában és tettei komolyságában, fejezze ki minden érzéki és szellemi formában és vesse hallgatva a végtelen időbe.

De nem mindenkinek, akinek lelkében ez az eszmény izzik, adatott meg a teremtő nyugalom és az a nagy türelmes lelkület, hogy azt a hallgatag kőbe vésse vagy a józan szóba öntse és az idő hű kezére bízza. Mivel sokkal féktelenebb, semhogy e nyugalmas közegen át venné útját, az isteni alkotó ösztön gyakran közvetlenül a jelenre és a cselekvő életre veti magát, és a morális világ formátlan anyagának átalakítására vállalkozik. Sürgetően szól nemének boldogtalansága az érző emberhez, sürgetőbben megalázása; lángra lobban a lelkesedés, s az izzó vágy erőteljes lelkekben türelmetlenül a tettre törekszik. De megkérdezte-e magától azt is, vajon a morális világ e rendetlenségei eszét sértik-e vagy nem inkább önszeretetét bántják? Ha még nem tudja, azon a buzgalomon fogja felismerni, amellyel határozott és gyors hatásokat követel. A tiszta morális ösztön a feltétlenre irányul; számára nincs idő, s a jövő neki jelenné lesz, mihelyt szükségszerűen kell a jelenből fejlődnie. Korlát nélküli ész előtt az irány egyúttal a bevégzettség, s az út meg van téve, mihelyt reá tértek.

Add meg tehát – felelem majd az igazság és szépség ifjú barátjának, aki azt akarja tudni tőlem, hogyan elégítse ki lelkének nemes ösztönét a század minden ellenállása mellett –, add meg a világnak, amelyre hat, az *irányt* a jóra, s az idő nyugalmas ritmusa meghozza a fejlődést. Ezt az irányt akkor adtad meg neki, ha, tanítva, gondolatait a szükségszerűhöz és örökkévalóhoz emeled fel, ha, cselekvően vagy alkotóan, a szükségszerűt és örökkévalót ösztöneinek egy tárgyává változtatod. Le fog omlani a tévhit és az önkényesség épülete, le kell omlania; már le is omlott, mihelyt bizonyos vagy abban, hogy meghajlik; de a belső, nem csupán a külső emberben kell meghajolnia. Lelked szemérmes csendjében neveld a győzedelmes igazságot, vesd ki magadból a szépségben, hogy ne csak a gondolat hódoljon neki, hanem az érzék is ra-

gadja meg szeretően jelenségét. S hogy ne tessék meg rajtad, hogy a valóságból veszed a mintát, amelyet adnod kell neki, csak akkor merészkedjél kétes társaságába, ha biztosan érzesz eszményi kíséretet a szívedben. Élj századoddal, de ne légy teremtménye; add meg kortársaidnak, de azt, amire szükségük van, ne azt, amit dicsérnek. Anélkül, hogy osztoztál volna bűnükben, nemes lemondással osztozzál büntetésükben, s szabadsággal vedd magadra az igát, amelyet egyformán roszszul nélkülöznek és hordoznak. Azzal az állhatatos bátorsággal, amelylyel megveted boldogságukat, bebizonyítod majd nekik, hogy nem gyávaságod veti magát alá szenvedéseiknek. Gondold el őket, amilyeneknek lenniök kellene, ha hatni akarsz rájuk; de gondold el őket, amilyenek, ha cselekedni akarsz értük. Tetszésüket keresd méltóságukon át, de értéktelenségükre számítsd ki boldogságukat, s akkor ott saját nemességed felébreszti az övékét s itt méltatlanságuk nem semmisíti meg a te célodat. Alapelveid komolysága visszariasztja őket tőled, de a játékban még elviselik őket; ízlésük szűzibb, mint szívük, s itt kell megfognod a félénk szökevényt. Maximáikat hiába ostromlod, tetteiket hiába kárhoztatod majd; de tétlenségükön kipróbálhatod alkotó kezedet. Űzd el az önkényt, a léhaságot, a nyerseséget szórakozásaikból, s akkor észrevétlenül száműzöd cselekvéseikből, végül érzületeikből is. Ahol találod őket, vedd körül nemes, nagy, szellemes formákkal, zárd körös-körül a kiválónak szimbólumaival, amíg a látszat le nem győzi a valóságot és a művészet a természetet.

Sohasem tévedünk, ha egy ember szépségeszményét ugyanazon az úton keressük, amelyen játékösztönét elégíti ki. Ha a görög törzsek az olimpiai harcjátékokban az erő, a gyorsaság, az ügyesség vértelen versenyeiben és a tehetségek nemesebb harcában gyönyörködnek, s ha a római nép egy halálra sebzett gladiátornak vagy líbiai ellenfelének haláltusáját élvezi, ebből az egyetlen vonásból megértjük, miért kell egy Venus, egy Juno, egy Apolló eszményi alakját nem Rómában, hanem Görögországban felkeresnünk.* Ámde az ész azt mondja: a szép ne legyen puszta élet és ne legyen puszta alak, hanem élő alak, azaz:

* Ha összevetjük egymással (hogy megmaradjunk az újkori világnál) a londoni lóversenyeket, a madridi bikaviadalokat, az egykori Párizs látványosságait, a velencei gondolaversenyeket, a bécsi hajtóvadászatokat és a római korzó vidám, szép életét, akkor nem nehéz e különböző népek ízlését árnyalni egymással szemben. Amellett a népjátékok között e különböző országokban sokkal kevesebb az egyformaság, mint a finomabb világ játékai között ugyanezekben az országokban, s ezt könnyen meg lehet magyarázni.

szépség, mert hiszen az abszolút formalitás és az abszolút realitás kettős törvényét diktálja az embernek. Ennélfogva mondja azt is: az ember *csak játsszék* a szépséggel és *csak a szépséggel* játsszék.

Mert, hogy végül egyszerre kimondjam: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és *csak akkor egészen ember, amikor játszik.* Ez a tétel, amely ebben a pillanatban talán paradoxnak látszik, nagy és mély jelentést kap, ha majd odajutottunk, hogy a kötelesség és a sors kettős komolyságára alkalmazzuk; hordozza majd – megígérem Önnek – az esztétikai művészet és a még nehezebb életművészet egész épületét. De ez a tétel csak a tudományban váratlan; már régóta élt és hatott a művészetben és a görögöknek, a művészet legnagyobb mestereinek érzésében; csak hogy ők az Olümposzra helyezték azt, amit a földön kellene megvalósítani. Igazságától vezetve, mind a komolyságot és a munkát, amelyek a halandók arcát barázdálják, mind a semmis gyönyört, amely az üres arcot kisimítja, eltüntették a boldog istenek homlokáról, az örökké megelégedetteket megszabadították minden cél, minden kötelesség, minden gond béklyóitól, s a *tétlenséget* és a *közömbösséget* tették az istenek irigyelt sorsává; emberibb név csupán a legszabadabb és legfenségesebb lét számára. Mind a természeti törvények anyagi kényszere, mind az erkölcsi törvények szellemi kényszere elveszett a szükségszerűségnek abban a magasabb fogalmában, amely egyszerre fogta át mind a két világot, és csak ama két szükségszerűség egységéből fakadt számukra az igazi szabadság. Lelkesítve ettől a szellemtől, eszményük arcvonásaiból a *hajlammal* együtt kitörölték az *akarat* minden nyomát is, vagy helyesebben, felismerhetetlenné tették mind a kettőt, mert a legbensőségesebb kötelékben tudták összekapcsolni. Az sem nem kellem, sem nem méltóság, ami egy Juno Ludovisi[4] gyönyörű arcából szól hozzánk; egyik sem a kettő közül, mert mind a kettő egyszerre. Míg a női isten imádatunkat követeli, az isteni nő szeretetünket gyújtja fel; de amíg felolvadva átadjuk magunkat a mennyei bájosságnak, a mennyei önelégültség visszariaszt bennünket. Önmagában nyugszik és lakozik az egész alak, teljesen zárt teremtés, és mintha túl lenne a téren, engedékenység nélkül, ellenállás nélkül való; itt nincs erő, amely erőkkel harcolna, nincs gyengeség, ahol betörhetne az időbeliség. Amaz által ellenállhatatlanul megragadva és vonzva, emez által a távolságban tartva, egyszerre vagyunk a legnagyobb nyugalom és a legnagyobb mozgás állapotában, s létrejön az a csodálatos meghatottság, amelyre az értelemnek nincs fogalma és a nyelvnek nincs szava.

Láttuk, hogy két ellentétes ösztön kölcsönhatásából és két ellentétes elv kapcsolatából fakad a szép; ennek legfőbb eszményét tehát a realitás és a forma lehető legtökéletesebb szövetségében és *egyensúlyában* kell majd keresni. Ez az egyensúly azonban mindig csak eszme marad, amelyet a valóság soha egészen el nem érhet. A valóságban mindig fennmarad az *egyik* elem túlsúlya a másik felett, s a legfőbb, amit a tapasztalat teljesít, *ingadozás* a két elv között, ahol majd a realitás, majd a forma túlnyomó. Az eszmében tehát a szépség örökké csak oszthatatlan, egyetlen, mert csak egyetlen egyensúly lehetséges; ám a tapasztalatban a szépség örökké kettős lesz, mert ingadozásnál az egyensúlyt kettős módon lehet áthágni, nevezetesen ezen és a túlsó oldalon.

Egy előző levelemben megjegyeztem, de az eddigiek összefüggéséből is következtethető szigorú szükségszerűséggel, hogy a szépségnek egyszerre feloldó és feszítő hatása várható: *feloldó* azért, hogy mind az érzéki ösztönt, mind a formaösztönt határai között tartsuk, *feszítő* azért, hogy mind a kettőt erejében tartsuk. A szépség e két hatásmódjának azonban az eszme szerint teljességgel csak egyetlennek kell lennie. Legyen feloldó azáltal, hogy mind a két természetet egyformán megfeszíti, s legyen feszítő azáltal, hogy mind a két természetet egyformán feloldja. Következik ez már a kölcsönhatás fogalmából, amelynél fogva mind a két rész kölcsönösen feltételezi és meghatározza egymást, s amelynek legtisztább terméke a szépség. De a tapasztalat nem nyújtja nekünk ilyen tökéletes kölcsönhatás példáját, hanem itt mindenkor többé-kevésbé a túlsúly megokol egy hiányt és a hiány megokol egy túlsúlyt. Amit tehát az eszményi szépben csak mi különböztetünk meg a képzeletben, az a tapasztalati szépben egzisztenciája szerint különböző. Az eszményi szép, bár oszthatatlan és egyszerű, különböző vonatkozásban mind olvatag, mind energikus tulajdonságot mutat; a tapasztalatban *van* olvatag és energikus szépség. Így van és így lesz mindazokban az esetekben, amelyekben az abszolút az idő korlátai közé van helyezve, és az ész eszméit az emberiségben kell megvalósítani. Így gondolja az elmélkedő ember az erényt, az igazságot, a boldogságot; de a cselekvő ember csak *erényeket* gyakorol, csak *igazságokat* ragad meg, csak *boldog napokat* élvez majd. Ezeknek visszavezetése amazokra – az, hogy az erkölcsök helyébe tegyük az erkölcsiséget, az ismeretek helyébe a megismerést, a szerencse helyébe a boldogságot, ez a fizikai és morális nevelés feladata; hogy szépségekből szépséget csináljunk, az esztétikai nevelésé.

JOHANN WOLFGANG GOETHE
(1749–1832)

Német költő; a német klasszika legnagyobb egyénisége. Esztétikájában meghaladta a kanti szubjektivista formalizmust és közeledett a hegeli tartalmi esztétika felé. A művészi gyakorlat valóságos problémáiból indult ki, és a természet érzéki szépségének magasrendűségét vallva követelte, hogy a költő igazodjék a természethez. A másolással és a szubjektivisztikus modorral a művészi objektivitást és szubjektivitást egyesítő stílust mint módszert állította szembe. Felismerte, hogy a művészi általánosítás kiindulópontja csak a különösség lehet, és helyesen fogalmazta meg a tartalom és forma dialektikájának kérdését.

EGYSZERŰ TERMÉSZETUTÁNZÁS, MODOR, STÍLUS[1]

Nem látszik fölöslegesnek pontosan megjelölni, mit értünk e szavakon, melyeket gyakran fogunk használni. Mert bár írásainkban régóta élünk velük, és bár úgy tetszik, elméleti művekben is meghatározást nyertek: mégis többnyire ki-ki a maga értelmében alkalmazza őket, és hol többet, hol kevesebbet gondol hozzájuk, aszerint, erősebben vagy gyöngébben ragadta-e meg a fogalmat, melyet általuk ki akar fejezni.

Egyszerű természetutánzás: Ha egy művész, föltéve, hogy megvan benne a természetes tehetség, miután szemét és kezét mintákon valamennyire gyakorolta, idejekorán a természet tárgyaihoz fordult, formáit és színeit hűséggel és szorgalommal a legpontosabban utánozta, lelkiismeretességében tőle soha el nem távolodott, s minden egyes elkészítendő festményét a természetben kezdte el és fejezte be – az effajta művész mindig becses lesz; mert nem fordulhat elő vele, hogy ne legyen hihetetlen mértékben *igaz,* és munkái ne legyenek biztosak, erőteljesek és gazdagok.

Ha ezeket a föltételeket alaposan megfontoljuk, könnyen belátjuk, hogy ilyen módon tehetséges, de korlátozott természet képes kellemes, de korlátozott tárgyakat földolgozni.

Az ilyen tárgyaknak könnyűcknek és kézenfekvőknek kell lenniük; legyenek kényelmesen szemlélhetők és nyugodtan utánozhatók; a kedély, mely ilyen munkával foglalkozik, szükségképpen csendes, magába fordult, és beéri a mérsékelt élvezettel.

Az utánzásnak ezt a fajtáját tehát úgynevezett *halott* vagy *mozdulatlan tárgyak* esetében nyugodt, megbízható, korlátozott igényű emberek gyakorolják. A módszer nem zárja ki természeténél fogva a tökéletesség magas fokát.

Modor: Az iménti eljárásmódot azonban az ember általában vagy túl aggályosnak találja, vagy nem tartja elég célravezetőnek. Látja, hogy a sokféle tárgy közt bizonyos egybehangzás van, s ezt csak az egyes vonások föláldozásával adhatja vissza egyetlen képben; nincs ínyére, hogy rajzában egyszerűen csak utánarajzolja a természet betűit; *módszert* talál ki, és *nyelvet* alkot magának, hogy amit lelkével megragadott, a maga módján ismét kifejezze, valamely tárgynak, melyet ismételten fölidézett, jellegzetes saját formát adjon, anélkül, hogy az újra való fölidézéskor előtte volna a természet, vagy akár teljes élénkséggel emlékeznék a természetre.

Így áll elő egy nyelv, melyben a beszélő szelleme közvetlenül közli és fejezi ki magát. S mint ahogy az erkölcsi tárgyakról való vélemények minden gondolkodó ember lelkében másként alakulnak és rendeződnek: úgy a világot is minden ilyenfajta művész másként és másként fogja látni, megragadni és utánozni; jelenségeit megfontoltabban vagy könnyedébben fogja fel, s ennek megfelelőleg komolyabban vagy futólagosabban ábrázolja.

Láthatjuk, hogy az utánzásnak ez a módja legjobban olyan tárgyakhoz illik, amelyek egy nagy egészben sok kis, alárendelt tárgyat tartalmaznak. Ez utóbbiakat föl kell áldozni, ha a nagy tárgy általános kifejezésének elérésére törekszünk, mint például tájképek esetében, amikor is teljesen célt tévesztenénk, ha aggályosan megrekednénk az egyes mozzanatoknál, s nem sokkal inkább az egésznek az értelmét akarnánk megragadni.

Stílus: Ha a művészet végül a természet utánzásával, azzal a törekvéssel, hogy általános nyelvet alakítson ki magának, *maguknak a tárgyaknak pontos és mély tanulmányozásával* eljut odáig, hogy a dolgok tulajdonságait és létezésük *miként*jét pontosan s egyre pontosabban megismeri, áttekintést szerez az alakok során, és képes a különböző jel-

legzetes formákat egymás mellé állítani és utánozni – akkor ez a *stílus*, a legmagasabb fok, ahová egyáltalán eljuthat; az a fok, melyen bízvást állíthatja magát a legmagasabb emberi tevékenységekkel egy rangba. *Az egyszerű utánzás* a nyugodt létezésen és bizonyos nyájas jelenléten alapszik; a *modor* könnyed, tehetséges kedéllyel ragad meg egy-egy jelenséget; a *stílus* az ismeret legmélyebb sarkkövén nyugszik, a dolgok lényegén, amennyiben a látható és fogható formákban megismerhetjük . . .

Könnyű belátni, hogy a műalkotásnak az a három módja, melyet itt egymástól megkülönböztettünk, rokonságban áll egymással, s egyik a másikba zökkenő nélkül átmehet.

Az egyszerű utánzás tehát egyúttal a stílus előcsarnokában dolgozik. Minél hívebben, gondosabban, tisztábban alkot, minél nyugodtabban észleli azt, amit lát, minél higgadtabban utánozza, minél inkább hozzászokik közben a gondolkodáshoz, vagyis minél jobban megtanulja a hasonlókat összehasonlítani, a különbözőket megkülönböztetni egymástól, s az egyes tárgyakat általános fogalmak alá rendelni, annál méltóbbá válik rá, hogy a Szentély küszöbén belépjen.

Ha most a *modort* vesszük szemügyre, azt látjuk, hogy a szó legmagasabb értelmében és legtisztább jelentésében átmenet lehet az egyszerű utánzás és a stílus közt. Könnyebb módszerével minél jobban megközelíti a hű utánzást, másfelől viszont minél buzgóbban igyekszik a tárgyak jellegzetességét megragadni és megfoghatóan kifejezni, s a tiszta, élénk, tevékeny egyéniség által a kettőt minél jobban összeköti, annál magasabb, annál nagyobb, annál tekintélyesebb lesz. Ha ellenben az ilyen művész fölhagy vele, hogy a természethez igazodjék és a természetre gondoljon: egyre jobban és jobban el fog távolodni a művészet alapjától; modora annál üresebbé és jelentéktelenebbé válik, minél inkább eltávolodik az egyszerű utánzástól és a stílustól.

Nem kell újra hangsúlyoznunk, hogy a *modor* szót magas és tiszteletre méltó értelemben használjuk; s a művészeknek nincs mit panaszkodniuk, ha munkáik véleményünk szerint a modor körébe esnek. Törekvésünk csak az, hogy a *stílus* szót a legnagyobb tiszteletben tartsuk, s ezzel fönntartsunk egy kifejezést annak a legmagasabb foknak a jelölésére, amelyet a művészet valaha elért, és egyáltalán elérhet.

BEVEZETÉS
A PROPYLÄEN FOLYÓIRATHOZ

A legfontosabb követelmény, melyet művésszel szemben támaszthatunk, mindig is ez lesz: igazodjék a természethez, azt tanulmányozza, azt utánozza, s olyasmit alkosson, ami annak jelenségeihez hasonló.

Nem mindig fontolják meg, milyen óriási követelmény ez; még az igazi művész is csak fokozatos kiművelődése folyamán tapasztalja. A természetet a művészettől óriási szakadék választja el, s ezen külső segédeszközök nélkül még a lángelme sem tud átkelni.

Amit magunk körül észlelünk, az mindig csak nyersanyag: s ha már az is meglehetősen ritkán fordul elő, hogy egy művésznek ösztön és ízlés, gyakorlat és kísérletek által sikerül a dolgok külső szépségét megragadnia, a meglevő jóból a legjobbat kiválasztania és legalább bizonyos tetszetős látszatot előállítania: még sokkal ritkább, kivált az újabb időkben, hogy egy művész be tudjon hatolni mind a dolgok mélyébe, mind saját kedélyének mélyébe, s így műveiben ne csak könnyen és fölszínesen hasson, hanem a természettel vetekedve valami szellemi organizmust hozzon létre, és műalkotásának olyan tartalmat, olyan formát adjon, hogy egyszerre mutatkozzék természetesnek is, természetfölöttinek is.

DIDEROT TANULMÁNYA
A FESTÉSZETRŐL

A művészet nem vállalkozik rá, hogy a természettel szélességében és mélységében vetekedjék, hanem megmarad a természetes jelenségek fölszínén; viszont megvan a maga saját mélysége, saját ereje; rögzíti e fölszíni jelenségek legfőbb mozzanatait, amennyiben megismeri bennük a törvényszerűt, a célszerű arányosság tökélyét, a szépség tetőpontját, a jelentés értékét, a szenvedély magasát.

A természet, úgy látszik, önmagáért működik; a művész mint ember, az emberért. Abból, amit a természet nyújt nekünk, csak bajosan szemeljük ki azt, ami kívánatos és élvezhető; amit a művész ad az embernek, annak mind érzékileg megragadhatónak és kellemesnek, pezsdí-

tőnek és vonzónak, élvezhetőnek és megnyugtatónak, szellemünket táplálónak, pallérozónak és fölemelőnek kell lennie; így aztán a művész, hálásan a természet iránt, mely őt is létrehozta, egy második, de átérzett, átgondolt, emberileg beteljesített természetet ad vissza a természetnek.

Ehhez azonban a géniusznak, a hivatott művésznek olyan törvények és szabályok szerint kell eljárnia, melyeket maga a természet írt elő neki; ezek nem mondanak ellent a természetnek, és a művész legfőbb gazdagságát jelentik, mert általuk megtanulja uralma alá hajtani és kamatoztatni mind a természet nagy gazdagságát, mind saját kedélye gazdagságát.

TERMÉSZET ÉS MŰVÉSZET

Természet és művészet szemben állnak,
úgy tetszik; s lám, máris egymásra leltek;
az én vonakodásom is fölenged,
és mindkettő társul kötne magának.

Mostmár a derekas, jó munka vár csak!
S ha szellem és szorgalom, mely nem ernyed,
a művészet hámja alá tereltek,
a természet is tüzesebbre válhat.

Minden művelődésnek ez a rendje:
rakoncátlan lélek nem jut sosem fel
a nemes tökély tiszta magasába.

Ki nagyot akar, szokjék fegyelemre:
korlátok között válik el a mester,
s a szabadság a törvény adománya.

(Rónay György fordítása)

IMMANUEL KANT
(1724–1804)

A klasszikus német filozófia és esztétika egyik legnagyobb gondolkodója. A világ jelenségeinek esztétikai megítélése, az „ízlésítélet" véleménye szerint nem az érzéki szemléleten és nem is a tiszta ésszerűségen alapul, hanem a képzelőerőn. Felvetette az esztétikai „érdeknélküliség" problémáját, és vizsgálta azokat a határokat, melyek között a szépség elhelyezkedik. A szépet elválasztotta a kellemestől, a jótól és az igaztól; megkülönböztette a „tiszta" és a „függő" szépséget a művészetben. Esztétikájának formalista elemei az esztétikai befogadással kapcsolatos nézeteiben is jelentkeztek. Zsenielmélete jelentős felismeréseket tartalmaz az alkotó szubjektivitás törvényeit illetően. (Esztétikai szempontból legjelentősebb műve magyarul: *Az ítélőerő kritikája*, 1966).

ÁLTALÁNOS MEGJEGYZÉS AZ ESZTÉTIKAI REFLEKTÁLÓ ÍTÉLETEK EXPOZÍCIÓJÁHOZ[1]

A tetszés érzését illetően valamely tárgyat vagy a *kellemes*hez, vagy a *szép*hez, vagy a *fenséges*hez, vagy (éppenséggel) a *jó*hoz kell számítani *(iucundum, pulchrum, sublime, honestum).*

A *kellemes* mint a vágyak rugója általában egyféle, bárhonnan ered, s bármilyen specifikusan különböző legyen is a képzet (az érzéké és az érzeté, objektíve szemlélve). Ennélfogva a lélekre gyakorolt hatásának megítélésénél csak az (egyidejű és egymás utáni) ingerek sokaságáról és mintegy csak a kellemes érzetek tömegéről van szó; ez tehát semmi más módon nem válik érthetővé, csupán a *kvantitás* által. A kellemes nem is tesz műveltté, hanem a puszta élvezethez tartozik. – A *szép* ellenben a tárgy egy bizonyos kvalitásának olyan képzetét követeli meg, amely érthetővé válhat és fogalmakra vihető át (jóllehet az esztétikai ítéletben nem ez történik); és műveltté tesz, amennyiben egyúttal arra is tanít, hogy figyelemmel legyünk a tetszés érzésében rejlő célszerűségre. – A *fenséges* pusztán abban a *relációban* áll, amelyben az érzékit a természet képzetében annak valamely lehetséges érzékfeletti használatára alkalmasnak ítéljük meg. – A *mindenképpen jó* szubjektíve megítélve azon érzés szerint, amelyet ébreszt (a morális érzés objektu-

ma) – mint amelyet a szubjektum erői egy mindenképpen kényszerítő törvény képzete segítségével határoznak meg –, főképp valamely a priori fogalmakon[2] alapuló szükségszerűség *modalitását* illetően figyelemre méltó, amely a helyeslésnek nemcsak igényét tartalmazza mindenki számára, hanem parancsát is, és önmagában nem az esztétikai, hanem a tiszta intellektuális ítélőerőhöz tartozik; nem a természetnek, hanem a szabadságnak tulajdonítjuk, nem is egy pusztán reflektáló, hanem a meghatározó ítéletben.[3] A *szubjektum ezen eszme által való meghatározhatósága* – mégpedig egy olyan szubjektumé, amely képes megérezni önmagában az akadályokat az érzékiségben, egyúttal azonban annak legyőzése által az ezek feletti fölényt is mint *állapotának modifikációját* –, azaz a morális érzés annyiban mégis rokon az esztétikai ítélőerővel és annak *formális feltételeivel*, amennyiben arra szolgálhat, hogy a kötelességből fakadó cselekvés törvényszerűségét ugyanakkor mint esztétikait, vagyis mint fenségest vagy akár mint szépet elképzelhetővé tegye, anélkül, hogy saját tisztasága károsodnék, ami nem következnék be, ha azt a kellemes érzésével hoznánk természetes kapcsolatba.

Ha a kétfajta esztétikai ítélet eddigi expozíciójának eredményét le akarjuk vonni, akkor ebből a következő rövid magyarázatok adódnának:

Szép az, ami a puszta megítélésben tetszik (tehát nem az érzék érzetének segítségével az értelem valamely fogalmának megfelelően). Ebből magától következik, hogy minden érdek nélkül kell tetszenie.

Fenséges az, ami az érzékek érdekével szemben való ellenállása révén közvetlenül tetszik.

Mindkettő szubjektív okokra vonatkozik, mint az esztétikai általános érvényű megítélés magyarázata, tudniillik egyfelől az érzékiségben rejlőkre, mintegy a kontemplatív értelem javára, másrészt mintegy azzal szemben a gyakorlati ész céljaira, és mégis mindkettő ugyanazon szubjektumban egyesülve célszerű a morális érzés vonatkozásában. A szép előkészít bennünket arra, hogy valamit, még a természetet is, érdek nélkül szeressünk; a fenséges arra, hogy ezt még (érzéki) érdekünk ellenére is nagyra becsüljük.

A fenségest így írhatjuk le: ez olyan (természeti) tárgy, *amelynek képzete a lelket arra rendeli, hogy a természet elérhetetlenségét eszmék ábrázolásaként gondolja.*

Szó szerint véve és logikai szempontból az eszmék nem ábrázolhatók. Ha viszont empirikus képzelőerőnket (matematikailag vagy dina-

mikailag) a természet szemléletéhez kiterjesztjük, akkor elmaradhatatlanul csatlakozik hozzá az ész mint az abszolút totalitás függetlenségének képessége, és megteremti a léleknek azt a bár hiábavaló törekvését, amely az érzékek képzetét neki megfelelővé igyekszik tenni. Ez a törekvés és az eszme képzelőerő által való elérhetetlenségének érzése maga is lelkünk szubjektív célszerűségének valamely ábrázolása a képzelőerő használatában annak érzékfeletti rendeltetésére vonatkozóan, és arra késztet bennünket, hogy a természetet még totalitásában is mint valami érzékfeletti ábrázolást – szubjektíve – *gondoljuk* el anélkül, hogy ezt az ábrázolást objektíve létre tudnánk hozni.

Azzal ugyanis hamar tisztába jövünk, hogy a természetből teljesen hiányzik a feltétlen, tehát az abszolút nagyság térben és időben, holott ezt még a legközönségesebb ész is megköveteli. Éppen ez emlékeztet bennünket arra is, hogy nekünk a természettel csak mint jelenséggel van dolgunk és ezt magát mint valamely magánvaló természet puszta ábrázolását kell tekintenünk (amellyel az ész az eszmében rendelkezik). Az érzékfelettinek ezt az eszméjét azonban – amelyet ugyan sem jobban meghatározni, ennélfogva sem a természetet mint ezen eszme ábrázolását *megismerni* nem vagyunk képesek, hanem csak elgondolni tudjuk – olyan tárgy ébreszti fel bennünk, amelynek esztétikai megítélése a képzelőerőt egészen a határáig feszíti – akár a bővítés (matematikai), akár a lélek feletti hatalmának (dinamikai) hatását illetően –, miközben ez a tárgy az előbbinek területét teljesen meghaladó meghatározásának érzésén (a morális érzésen) alapszik, amelynek szempontjából a tárgy képzetét szubjektív-célszerűnek ítéljük meg.

Valójában a természet fensége iránt való érzés nem is gondolható el anélkül, hogy a lélek olyan hangulatához ne kapcsolódnék, amely a morálishoz hasonló; noha a természeti szép feletti közvetlen tetszés egyszersmind fel is tételezi és ki is műveli a gondolkodásmód valamely *liberalitását,* vagyis a gyönyörnek a puszta érzéki élvezettől való függetlenségét, úgy ezáltal még inkább *játékban,* mint valamely törvényszerű ténykedés közepette képzeljük el a szabadságot, amely az ember erkölcsiségének igazi tulajdonsága, ahol az észnek erőszakot kell tennie az érzékiségen; csakhogy a fensége sről alkotott esztétikai ítéletben úgy képzeljük el ezt az erőszakot, mint amelyet maga a képzelőerő mint az ész eszköze hajt végre.

A természet fensége láttán érzett gyönyör ezért is csak *negatív* (ezzel szemben a szép esetében *pozitív*), a képzelőerő szabadsága önmaga által való megfosztásának valamelv érzése, egy más törvény szerint jut

célszerű meghatározáshoz, mint amilyen az empirikus gyakorlaté. Ezáltal tesz szert olyan kibővülésre és hatalomra, amely nagyobb annál, mint amit feláldoz, de amelynek oka önmaga előtt is rejtett, ehelyett érzi a feláldozást vagy a megfosztást és egyben azt az okot, amelynek alá van vetve. A rémülettel határos *elcsodálkozás*, a rettegés és szent borzalom, amely égbenyúló hegytömegek, mély szakadékok és a bennük tomboló vizek, búskomor töprengésekre csábító sötét árnyékba boruló pusztaságok stb. láttán elfogja az embert – akkor, ha biztonságban tudja magát –, nem valóságos félelem, hanem pusztán kísérlet, hogy a képzelőerő segítségével abba belebocsátkozva ugyanennek a képességnek hatalmát érezzük, a léleknek ezáltal keltett megindulását nyugalmi állapotával összekapcsoljuk, s így legyőztük a bennünk levő természetet, s ennélfogva a rajtunk kívül létezőt is, amennyiben az befolyást gyakorolhat jólétünk érzésére. Hiszen a képzelőerő, az asszociáció törvénye szerint, állapotunkat fizikailag a megelégedettségtől teszi függővé; de a képzelőerő az ítélőerő sematizmusának alapelvei szerint az észnek és eszméinek az eszköze (következésképpen a szabadságnak van alárendelve), ami által viszont egy olyan hatalom, amely függetlenségünket megvédi a természeti befolyásokkal szemben, hogy ami aszerint nagy, kicsinyre értékelje, és így a mindenképpennagyot csak a saját (a szubjektum) rendeltetése szerint tételezze. Az esztétikai ítélőerőnek ez a reflexiója, hogy az észhez való megfelelésig emelkedjék (de annak valamilyen meghatározott fogalma nélkül), a tárgyat a képzelőerőnek az ész számára (mint az eszme teremtőképessége számára) való objektív elégtelensége mellett – még a maga legnagyobb kiszélesítésében is – szubjektív-célszerűnek mutatja be.

Itt egyáltalán arra kell figyelemmel lennünk, amire már fentebb is emlékeztettünk, hogy az ítélőerő transzcendentális,[4] esztétikájában egyes-egyedül csak tiszta esztétikai ítéletekről lehet szó, következésképpen nem hozhatunk példákat az olyan szép vagy fenséges természeti tárgyakról, amelyek valamely a célról alkotott fogalmat tételeznek fel; hiszen ekkor ez vagy teológiai, vagy egy tárgy puszta érzékelésén (gyönyörön vagy fájdalmon) alapuló célszerűség lenne, tehát az első esetben nem esztétikai, a másodikban nem puszta formális célszerűség. Ha tehát a csillagos ég látványát *fenségesnek* mondjuk, e megítélésnek alapja nem értelmes lények lakta világokról alkotott fogalmak, és nem az, hogy a fényes pontok, amelyekkel a felettünk levő teret betöltve látjuk, ezeknek napjaiként számukra megszabott körökben mozognak, hanem csupán ahogy azt látjuk: mint széles boltozatot, amely mindent

magábafoglal; és csakis ilyen képzettel kell tételeznünk a fenségességet, amely ehhez a tárgyhoz tiszta esztétikai ítéletet fűz. Éppen így az óceán látványa sem úgy fenséges, ahogy mi azt különféle ismeret birtokában (amelyek azonban nincsenek benn a közvetlen szemléletben) *elgondoljuk;* esetleg úgy, mint a vízilények valamely kiterjedt birodalmát, mint hatalmas vízkincset azon párolgások számára, amelyek a levegőt felhőkkel terhessé teszik a szántóföldek szükségletére, vagy akár mint olyan elemet, amely ugyan elválasztja egymástól a világrészeket, de ugyanakkor a legnagyobb közösséget is lehetővé teszi közöttük: hiszen ez csupa teleológiai ítéletet ad; hanem úgy kell néznünk az óceánt, ahogyan azt a költők is teszik, aminőnek azt a látszat mutatja, esetleg nyugalmában szemlélve, mint egy pusztán az ég határolta tiszta víztükröt, de amelyet mégis fenségesnek tartunk, amikor háborog, mint egy mindent elnyeléssel fenyegető feneketlen mélység. Ugyanezt mondhatjuk az emberi alak szépségéről és fenségéről, ahol nem a célok – amire az ember valamennyi testrésze szolgál – fogalmaira kell visszapillantanunk, mint az ítélet meghatározó okaira, és nem az ezekkel való összhangot kell befolyáshoz juttatni (ezek után többé már nem tiszta) esztétikai ítéletünkben, noha az, hogy ezek amazoknak nem mondanak ellent, természetesen az esztétikai gyönyörnek is szükségszerű feltétele. Az esztétikai célszerűség az ítélőerő törvényszerűsége a maga *szabadságában.* A tárgy láttán érzett gyönyör attól a viszonytól függ, amelybe a képzelőerőt akarjuk helyezni: csak éppen hogy az a lelket önmagáért tartsa fenn szabad tevékenységben. Ha ellenben valami más határozza meg az ítéletet, legyen ez érzéki érzet vagy értelmi fogalom, akkor ez ugyan törvényszerű, de nem egy *szabad* ítélőerő ítélete.

Ha tehát intellektuális szépségről vagy fenségről beszélünk, akkor ezek a kifejezések először is nem egészen helyesek, mivel ezek esztétikai képzetmódok, amelyek egyáltalában nem lennének mibennünk fellelhetők, ha mi csupán tiszta intelligenciák lennénk (vagy akár csak gondolatban is ebbe a minőségbe helyeznénk magunkat), másodszor, noha mindkettő – mint az intellektuális (morális) gyönyör tárgya – annyiban ugyan összeegyeztethető az esztétikaival, amennyiben *nem alapulnak* semmiféle érdeken: viszont azokat mégis nehéz emezekben összeegyeztetni, mivel azoknak olyan érdeket kell létrehozniuk, amely, ha az ábrázolásnak összhangban kell lennie az esztétikai megítélésben létrejövő gyönyörrel, ebben sohasem eshetik meg másként, mint egy érzéki érdek által, amelyet ezzel az ábrázolásban összekötünk, de ami-

nek következtében az intellektuális célszerűség törést szenved és tisztátlanná válik.

Egy tiszta és feltétlen intellektuális gyönyör tárgya a morális törvény a maga hatalmában, amely bennünk a lélek mindenféle *megelőző* hajtórugóján diadalmaskodik; és mivel ez a hatalom tulajdonképpen csak áldozatok révén teszi magát esztétikailag felismerhetővé (amely részben megfosztás ugyan – noha a belső szabadság céljából –, ennek az érzékfeletti képességnek viszont kikutathatatlan mélysége tárul fel benne a maga beláthatatlanságig terjedő következményeivel): így a gyönyör az esztétikai oldalról (az érzékiség vonatkozásában) negatív, azaz ellenkezik ezzel az érdekkel, intellektuális oldalról tekintve azonban pozitív és valamely érdekkel kapcsolódik össze. Ebből következik: hogy az intellektuális, önmagában célszerű (morális) jót esztétikailag megítélve nem annyira szépnek, mint inkább fenségesnek kell elképzelnünk. úgy, hogy az inkább a tisztelet (amely a vonzóerőt lenézi), mint a szeretet érzését és a meghitt hajlandóságot ébreszti fel, mivel az emberi természet ezzel a jóval nem annyira saját erejéből van összhangban, mint inkább csak azon erőszak révén, amelyet az ész az érzékiségen elkövet. Fordítva is csak úgy képzelhető el az, amit a kívülünk levő vagy a bennünk levő természetben is (pl. bizonyos affektusokat) fenségesnek nevezünk, mint a lélek olyan hatalmát, amely a morális alapelvek segítségével az érzékiség bizonyos akadályain túllendül, és ezáltal válik érdekessé.

Az utóbbinál szeretnék kissé elidőzni. Az affektussal járó jó eszméjét *entuziazmusnak* nevezzük. Ez a lelkiállapot fenségesnek látszik olyannyira, hogy általában azt állítják: enélkül nem lehet semmi nagyszerűt véghezvinni. Mármost minden affektus* vagy céljának megválasztásában vak, vagy – ha az ész ad is célt – annak kivitelében; hiszen az affektus a léleknek olyan indulata, amely azt képtelenné teszi, hogy az alapelveket szabadon megfontolja és önmagát ennek alapján meghatározza. Tehát semmi módon nem nyerheti el az ész elismerését.

* Az *affektusok* specifikusan különböznek a *szenvedélyektől*. Azok csupán az érzésre vonatkoznak; emezek a megkívánóképességhez tartoznak, s olyan hajlamok, amelyek az önkény minden alaptételek révén történő meghatározhatóságát megnehezítik vagy lehetetlenné teszik. Azok viharosak s nem szándékosak, emezek tartósak és meggondoltak: tehát a bosszúság mint harag – affektus, de mint gyűlölet (bosszúvágy) – szenvedély. Ez utóbbit soha, semmilyen viszonylatban nem nevezhetjük fenségesnek; mert az affektusban a lélek szabadsága ugyan akadályba ütközik, a szenvedélyben azonban megszűnik.

Mindazonáltal esztétikailag az entuziazmus azért fenséges, mert ez az eszmék által olyan megfeszítése az erőknek, amelyek a léleknek sokkal hatalmasabban és tartósabban ható lendületet adnak, mint az érzéki képzetek ösztönzése. Azonban (ami különösnek látszik) még a változatlan alapelveit nyomatékosan követő lélek *affektusnélkülisége* is (apatheia, phlegma in significatu bono) fenséges, éspedig sokkal különb módon, mivel egyszersmind a tiszta ész gyönyöre is az ő oldalán van. Egyedül az ilyen lelki tulajdonságot nevezhetjük *nemesnek:* amely kifejezést azután dolgokra, pl. épületekre, ruhára, stílusra, illemtudásra stb. is alkalmazzuk, ha ez a dolog nem annyira elcsodálkozást kelt (az újdonság képzetének affektusát, amely a várakozást meghaladja), mint inkább *csodálatot* ébreszt (olyan elcsodálkozást, amely az újdonság megszűntével nem tűnik el), ami akkor történik, ha az eszmék ábrázolásukban akaratlanul és mesterkéltség nélkül összhangba kerülnek az esztétikai gyönyörrel.

Minden elszánt affektus (amely ti. erőink tudatát minden ellenállás legyőzésére gerjeszti [animi strenui]), *esztétikailag fenséges,* pl. a harag vagy akár a kétségbeesés (mégpedig a *felháborodott* és nem az *elcsüggedt*). Az *engedékeny* jellegű affektus azonban (amely az ellenállásra való törekvést magát a nem-tetszés tárgyává teszi [animum languidum]), önmagában semmi *nemest* nem tartalmaz, ellenben az érzékelés módjának szépségéhez számítható. Így a megindultságok is, amelyek az affektusig erősödhetnek, nagyon különfélék. Van *bátor* és van *gyengéd* megindultság. Az utóbbiak, ha az affektusig felerősödnek, mitsem érnek; az ezekhez való hajlamot *érzékenykedésnek* nevezzük. A résztvevő fájdalom, mely nem akar megvigasztalódni, vagy amelynek szándékosan engedjük át magunkat – ha az kitalált bajra vonatkozik, egészen a fantázia révén létrejövő olyan csalódásig, mintha ez a baj valódi lenne –, lágy, de egyúttal gyenge lelket jelent és igazol, amely egy szép oldalt mutat meg, és amelyet fantasztikusnak nevezhetünk ugyan, de mégcsak entuziasztikusnak sem. Regények, könnyfakasztó színművek, üres erkölcsi szabályok, amelyek (jóllehet hamisan) úgynevezett nemes érzülettel kacérkodnak, valójában azonban a szívet hervataggá és a kötelesség szigorú szabályai iránt érzéketlenné teszik, továbbá képtelenné az emberiségnek személyünkben levő méltósága és az emberi jog (amely valami egészen más, mint ezek boldogsága) iránti megbecsülésre és egyáltalában minden szilárd alapelvre; sőt még valamely vallásos előadás is, amely csúszómászó, aljas kegyhajhászást és behízelgést ajánl, hogy a gonosszal szemben az ellenállásra való saját képességünkbe ve-

tett bizakodást feladja bennünk ahelyett, hogy – azokkal az erőkkel, amelyek minden esendőségünk ellenére még megmaradtak bennünk – megkísérelnénk a hajlamok legyőzését; a hamis alázat, amely az önmegvetésben, a vinnyogó színlelt megbánásban és egy pusztán szenvedő lelkiállapotban gondolja el azt a módot, ahogy az ember egyedül járhat kedvében a legfelsőbb lénynek: még csak azzal sem egyeztethetők össze, amit az ilyen lelkület puszta szépségéhez, még sokkal kevésbé azzal, amit annak fenségéhez számíthatnánk.

A viharos kedélyhullámzások, bármennyire megfeszítik is a képzelőerőt – kapcsolódjanak akár az épülés neve alatt a vallás eszméivel, vagy akár mint csupán a kultúrához tartozók a társadalmi érdeket tartalmazó eszmékkel –, semmiképp nem tarthatnak igényt a *fenséges* ábrázolás tisztességére, ha nem hagynak maguk után olyan lelkiállapotot, amely, ha közvetve is, erejének és eltökéltségének tudatára hatást gyakorol, és arra, amit a tiszta intellektuális célszerűség hoz magával (vagyis az érzékfelettire). Egyébként ugyanis mindez a megindulás csupán ahhoz a *mozgáshoz* tartozik, amelyet szívesen veszünk egészségünk miatt. A kellemes bágyadtság, amely az affektusok játéka révén létrejövő ilyen megrázkódtatást követi, a jó közérzet élvezete – és ez a bennünk levő különböző életerő helyreállott egyensúlyából fakad: ami végső soron ugyanoda vezet, mint amit a keleti kéjencek olyan kellemesnek találnak, amikor is egész testüket átgyúratják, s minden izmukat és ízületüket gyengéden megnyomogattatják és hajlíttatják; csakhogy ott a mozgató alapelv nagyobbrészt bennünk van, itt ellenben teljesen rajtunk kívül. Van, aki úgy véli, hogy épült egy olyan prédikáción, amelyben semmi sincs felépítve (pl. a jó maximák semmiféle rendszere sem), vagy ahogy megjavította egy olyan szomorújáték, amelyet pedig csupán a szerencsésen előzött unalomnak köszönhet. Tehát a fenségesnek mindenkor összefüggésben kell lennie a *gondolkozásmóddal,* vagyis a maximákkal, hogy az intellektuálisnak és az ész eszméinek az érzékiséggel szemben fölényt biztosítson.

Nem szabad aggódnunk, hogy a fenséges érzése veszíteni fog az olyan elvont ábrázolásmóddal, amely az érzékiség szempontjából teljesen negatív; a képzelőerő éppen a korlátok ezen eltávolítása révén mégis határtalannak érzi magát, noha az érzékin túl semmi olyat nem talál, amihez igazodhatnék; és az az elkülönítés tehát a végtelen olyan ábrázolása, amely ugyan éppen azért sohasem lehet más, mint puszta negatív ábrázolás, amely viszont a lelket mégis tágítja. Talán nincs is fenségesebb hely a zsidók törvénykönyvében, mint ez a parancs: Fa-

ragott képet ne csinálj magadnak, és semmi hasonlót azokhoz, melyek fenn az égben vannak, vagy a földön, vagy a föld alatt stb. Egyedül ez a parancs képes megmagyarázni azt a lelkesedést, amelyet a zsidó nép művelt korszakában vallása iránt érzett, amikor más népekkel hasonlította össze magát, vagy azt a büszkeséget, amelyet a mohamedanizmus kölcsönöz. Ugyanez érvényes a morális törvény képzetére is, s a bennünk rejlő moralitás iránti hajlamra. Egészen téves aggodalom, hogy ha ezt mindattól megfosztjuk, amit az érzékeknek nyújthat, akkor az már semmi mást nem tartalmazna, mint hideg, élettelen helyeslést, de semmiféle mozgatóerőt vagy megindulást. Ez éppen fordítva áll, mert ott, ahol az érzékek már többé semmit sem látnak maguk előtt, és az erkölcsiség eszméje félreismerhetetlenül és kitörölhetetlenül mégis megmarad, inkább arra lenne szükség, hogy a határtalan képzelőerő lendületét mérsékeljük, és ne engedjük azt az entuziazmusig fokozódni, mintsem arra, hogy ezeknek az eszméknek az erőtlenségétől való félelemből képekben és gyerekes eszközökben keressünk számára segítséget. Ezért engedték meg szívesen a kormányzatok, hogy a vallást az utóbbi kellékekkel gazdagon ellássák, és ily módon igyekeztek az alattvalót megfosztani attól a fáradságtól, de egyben attól a képességtől is, hogy lelkierőit túlterjessze azokon a neki önkényesen felállított korlátokon, aminek segítségével őt mint pusztán passzívat könnyebben kezelhetik.

Az erkölcsiségnek ez a tiszta, lélekemelő, pusztán negatív ábrázolása ellenben nem hozza magával a *rajongás* veszélyét, amely rögeszme *az érzékiség minden határán túl* akar látni, azaz alapelvek szerint (ésszel őrjöngve) álmodni, éppen azért, mert amannál az ábrázolás pusztán negatív. Hiszen *a szabadság eszméjének kifürkészhetetlensége* teljesen elvágja minden pozitív ábrázolás útját: a morális törvény azonban önmagában is elégséges bennünk és már eredendően meghatározó, ugyhogy még azt sem engedi meg, hogy rajta kívül valamely más meghatározó ok után nézzünk. Ha az entuziazmus az *őrülettel* hasonlítható össze, akkor a rajongás az *eszelősséggel,* amelyek közül az utóbbi mindenek között legkevésbé fér meg a fenségessel, mert aggályoskodásával nevetséges. Az entuziazmusban mint affektusban a képzelőerő féktelen: a rajongásban – mint begyökerezett, töprengő szenvedélyben – szabály nélkül való. Az előbbi múló véletlen, amely olykor még a legegészségesebb értelmet is elérheti; a második betegség, amely feldúlja azt.

Az *egyszerűség* (mesterkéletlen célszerűség) a fenséges esetében

ugyancsak a természet stílusa, s ugyanígy az erkölcsiségé is, amely egy második (érzékfeletti) természet, aminek mi csak törvényeit ismerjük, anélkül, hogy képesek lennénk szemlélés segítségével elérni a bennünk levő érzékfeletti képességet, amely a törvényalkotás alapja.

Megjegyzendő még, hogy bár a szép láttán érzett gyönyör éppenúgy, mint a fenséges láttán, nem csupán az általános *közölhetőség* révén különbözik észrevehetően a többi esztétikai megítéléstől, hanem ezen tulajdonsága révén a társadalom vonatkozásában is (amelyben közölhető) érdekre tesz szert, ugyanakkor a *minden társadalomtól való elkülönülést* is mint valami fenségeset kell tekintenünk, ha az olyan eszméken alapszik, amelyek minden érzéki érdektől eltekintenek. Hogy valaki önmaga számára elégséges, tehát nem igényli a társadalmat, de úgy, hogy mégse legyen társtalan, vagyis azt kerüli, ez valami a fenségeshez közelítő, mint ahogy minden szükségleten való felülemelkedés is az. Ezzel szemben a mizantrópiából eredő menekülés az emberek elől azzal, hogy gyűlöli őket, az antropofóbiából (emberkerülésből) eredő pedig azzal, hogy az emberektől mint ellenségtől fél – részben rút, részben megvetendő. Jóllehet létezik egy (nagyon helytelenül így nevezett) mizantrópia – amelyhez a hajlam sok helyesen gondolkozó ember lelkében a korral jelentkezik –, ez ugyan eléggé filantropikus, ami a *jóakaratot* illeti, de az emberek láttán érzett gyönyörtől egy hosszas szomorú tapasztalat következtében eltávolodott: erről bizonyságot tesz a visszahúzódáshoz való vonzódás, a fantasztikus vágyakozás, hogy valamely távoleső falusi birtokon, vagy akár (fiataloknál) a megálmodott boldogság egy, a világ előtt ismeretlen szigetén egy kis családdal lehetne az életet eltölteni; ezt a regényírók vagy robinzoniádák költői igen jól ki tudták aknázni. Hamisság, hálátlanság, igazságtalanság, gyerekesség a saját magunk által fontosnak és nagynak tartott célok esetében, amelyeknek követésekor az emberek még egymásnak is minden elgondolható bajt okoznak, annyira ellentmondásban állanak azzal az eszmével, hogy mivé lehettek volna, ha akarják, és annyira ellenkeznek azzal az élénk kívánsággal, hogy őket jobbnak lássuk: hogy minden társadalmi örömről való lemondás csak kis áldozatnak tűnik azért, hogy ne gyűlöljük, ha már szeretni nem tudjuk őket. Ez a szomorúság – amelyet nem az a baj okoz, amit a sors mér a többi emberekre (amely szimpátiából fakad), hanem amiatt érzünk, amit az emberek maguk okoznak maguknak (amely alapvetően antipátián alapszik) –, minthogy eszméken alapszik: fenséges, míg az előbbi viszont mindenképpen csak szépnek számít. Saussure – aki épp annyira szel-

lemes, mint alapos – mondja Alpokban tett utazásainak leírásában a Bonhomme-ról, az egyik savoyai hegységről: „Egy bizonyos *unt szomorúság* uralkodik rajta." De ismert ő *érdekes* szomorúságot is, amelyet egy olyan pusztaság látványa idéz fel, amelybe az ember ugyancsak beleképzelheti magát, hogy a világról ne halljon többé, és még csak ne is tudjon róla, de ez a pusztaság mégse legyen annyira barátságtalan, hogy az embernek, ha csak nagyon fáradságosan is, tartózkodási helyet ne kínáljon. – E megjegyzést azzal a szándékkal teszem, hogy emlékeztessek rá: a bánatot is (nem a levert szomorúságot) csak akkor lehet az erőteljes affektusok közé számítani, ha alapja a morális eszmékben van; ha viszont szimpátián alapul és mint ilyen még szeretetreméltó is, csupán az *engedékeny* affektusokhoz tartozik: hogy ezáltal felhívja a figyelmet a lelkiállapotra, amely csak az előbbi esetben fenséges.

*

Az esztétikai ítéletnek most keresztülvitt transzcendentális expozíciójával – ahogy azt Burke és közöttünk is sok éles elméjű férfiú kidolgozta – összevethetjük a fiziológiaiakat, hogy láthassuk, hova vezet a szép és fenséges puszta empirikus expozíciója. Burke,* aki az ilyen kérdések tárgyalásánál megérdemli, hogy a legjobb szerzőnek nevezzük, ezen az úton (művének 223. lapján) a következő eredményre jut: a fenséges érzése az önfenntartási ösztönön és a *félelmen,* azaz valamely fájdalmon alapszik, amely, minthogy nem jut el a testrészek valóságos szétzilálásáig, olyan mozgásokat hoz létre, amelyek – mivel a finomabb vagy durvább véredényeket a veszélyes és terhes eldugulástól megtisztítják – képesek arra, hogy kellemes érzéseket ébresszenek, de nem tetszést, hanem egyfajta megelégedett borzongást, egy bizonyos rémülettel vegyes nyugalmat. A szépet, amit a szeretetre alapít (de amelytől a vágyakat mégis elválasztani akarná), „a test rostjainak elengedésére, kikapcsolódására és ellankadására, tehát az élvezetek okozta elpuhulásra, föloldódásra, elbágyadásra, elomlásra, elsorvadásra, elernyedésre" vezeti vissza (251–252. l.). És az effajta magyarázatot nem csak azokkal az esetekkel igazolja, amelyekben a képzelőerő az értelemmel, hanem az érzettel is felébreszthetí mind a szép, mind a fenséges érzését. –

* Írásának német fordítása alapján: *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe von Schönen und Erhabenen* (Filozófiai vizsgálódások a szépről és fenségesről alkotott ítéleteink eredetéről). Hartnoch kiad., Riga 1773.

Mint pszichológiai megjegyzések, lelki jelenségeinknek ezek az elemzései felettébb szépek és gazdag anyagot nyújtanak az empirikus antropológia legkedveltebb kutatásaihoz. Még csak nem is tagadható, hogy minden bennünk levő képzet, legyen bár objektíve pusztán érzéki vagy egészen intellektuális, akármilyen észrevehetetlen mindkettő, szubjektíve mégis élvezettel vagy fájdalommal kapcsolható össze (mert ezek összességükben befolyásolják az élet érzését, és amennyiben a szubjektum modifikációi, egyikük sem lehet közömbös); az sem, hogy – amint Epikuros állította – *élvezet* és *fájdalom* végül is mindig testi, akár a képzeletből, akár az értelmi képzetekből induljon ki: mert az élet a test szerveinek érzése nélkül pusztán létezésének tudata, de nem a jó vagy rossz közérzet érzése, vagyis az életerők segítése vagy gátlása; mert a lelkület egyedül önmaga számára teljes élet (az életelv maga), és gátlásokat vagy serkentéseket rajta kívül, de mégis az emberben magában, tehát a testével való összefüggésben kell keresnünk.

Ha azonban a tárgy láttán érzett gyönyör teljességgel abban rejlik, hogy a vonzóerő és megindulás révén gyönyörködtet, akkor senki *mástól* nem is kívánhatjuk, hogy az általunk alkotott esztétikai ítéletet helyeselje; mert erre vonatkozólag mindenki joggal fordulhat csupán a saját eszéhez. Csakhogy akkor az ízlés minden cenzúrája teljesen megszűnik; azt a példát, amelyet mások ítéletük véletlen megegyezése esetén adnak, a magunk számára mint a helyeslés *parancsát* kellene elfogadnunk, amely elvvel szemben feltehetően ellenszegülnénk és a természetjogra hivatkoznánk, hogy az ítéletet, amely saját jó közérzetünk közvetlen érzésén alapszik, csak a saját érzékünknek szabad alávetni, nem pedig másokénak.

Ha tehát az ízlésítélet nem *egoisztikusnak* számít, hanem belső természete szerint önmagáért – s nem olyan példák kedvéért, amelyeket mások adnak a saját ízlésünkről –, szükségszerűen *pluralisztikusnak* kell tekintenünk, ha ezt mint olyant tiszteljük, amely egyszersmind azt is megkövetelheti, hogy mindenki egyetértsen vele; akkor valamiféle (akár objektív, akár szubjektív) a priori elvnek kell számára alapul szolgálnia, amelyhez sohasem juthatunk el a kedélyváltozások empirikus törvényeinek kifürkészése által: mert ezek csak azt adják tudtunkra, hogyan alkotunk ítéletet, de nem tanácsolják, mégpedig feltétlen parancscsal, hogy hogyan kell ítéletet alkotni, amelyekhez hasonlókat az ízlésítéletek feltételeznek, amennyiben a gyönyört közvetlen összefüggésben akarják tudni egy képzettel. Így képes az esztétikai ítéletek empirikus expozíciója létrehozni annak kezdetét, hogy előteremtse az anya-

got egy magasabbrendű vizsgálódáshoz; c képesség transzcendentális kifejtése mégiscsak lehetséges és lényegileg hozzátartozik az ízlés kritikájához. Mert anélkül, hogy az a priori elvekkel rendelkeznék, lehetetlenné válnék mások ítéleteit irányítani és azokról a jogosságnak akár legcsekélyebb látszatával is helyeslő vagy elvető nyilatkozatokat tenni.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL
(1770–1831)

A klasszikus német filozófia és esztetika korszakos jelentoségű osszefoglaloja es betetozoje. Esztétikai kiindulopontja a szep fogalma, az esztétikai eszmény, melyet az eszme mint tartalom és az érzéki-szemleletes forma egységeként határoz meg. Ebben az egységben elsódleges a tartalom A muvészi szép lenyegének rendszeres kifejtését egybekapcsolja a kultúra fejlődése elméleti csomópontjainak bemutatásaval. A történetiség elve athatja nála az egyes múveszeti ágak rendszertani viszonyának vizsgálatát is: minden kornak megvan a maga uralkodó művészeti ága és múfaja Művészetfilozófiája nagyszabású kísérlet az esztétikum logikai sajátosságainak es történetiségének egységben történó dialektikus tárgyalására. (Esztétikai fó muve magyarul: *Esztetikai előadasok* I–III, 1952–56)

BEVEZETES AZ ESZTETIKÁBA

(Részlet)[1]

d) Ha már most a mualkotást a szellem termékeként emberek csinálják, akkor kérdés az (szűrjuk le mélyebb eredményét a mondottaknak), hogy az ember melyik *szukséglete* hoz létre műalkotásokat. Egyfelól a véletlen s az otletek puszta játékának tekinthetjük ezt az alkotást. S e játék mellózése, végrehajtása egyformán helyes. Hiszen hogy megvalósítsuk azt, amit a művészet akar, ahhoz van még más, sót jobb eszkoz is, és az ember még magasabbrendű s fontosabb érdekeket is hordoz magában, mint amelyeknek kielégítésére a művészet képes. Másfelől azonban úgy látszik, hogy a művészet magasabbrendű osztónből keletkezik és magasabbrendű szükségleteket, sőt időnként a legmagasabbrendű, abszolút szükségleteket elégíti ki; minthogy a legáltalánosabb világnézetekhez s egész korok és népek vallásos érdekeihez kapcsolódik. – A művészet nem esetleges, hanem abszolút szukségletének eire a kérdésére még nem tudunk kielégítő választ adni, mivel ez konkrétabb, semhogy már itt sikerüljön a válasz. Ezért most meg kell elégednünk a következők leszögezésével.

Az az általános és abszolút szükséglet, amelyből (formális oldala szerint) a művészet ered, onnan származik, hogy az ember *gondolkodó*, vagyis azt, ami ő maga és ami általában létezik, önmagából *magáértvalóvá* teszi. A természeti dolgok csupán *közvetlenek s egyszeriek*, viszont az ember, mint szellem, *megkétszerezi magát*, mivel elsősorban a természeti dolgok módján létezik, de aztán éppannyira a *magáértvalósága szerint* létezik; szemléli, elképzeli magát, gondolkodik, és csak e tevékeny magáértvalóság révén szellem. Ezt a magáról való tudatot az ember kétféleképpen szerezheti meg: *először teoretikusan*, amennyiben bensejében tudatosítani kell önmagát: mi feszül, mi forr gyötrődve az emberi kebelben; s általában szemlélnie kell magát, elképzelnie azt, amit a gondolat mint lényeget megrögzítendőnek tart, és csak önmagát kell megismernie az önmagából előidézettben, valamint a kívülről felvetettben. – *Másodszor* az ember *gyakorlati* tevékenysége révén válik magáértvalóvá, mivel ösztöne arra készteti, hogy a számára közvetlenül adottban, a számára külsőleg létezőben önmagát alkossa meg, s benne most már egyben önmagát ismerje meg. Ezt a célt a külső dolgok megváltoztatása révén éri el. Ezekre a külső dolgokra rányomja a maga bensejének bélyegét, és bennük most már meghatározásait találja fel ismét. Az ember azért cselekszik így, hogy, mint szabad lény, elvegye a külvilágtól is annak merev idegenségét, és a dolgok alakjában önmagának csupán külső realitását élvezze. Már a gyermek első ösztöne is magában hordozza a külső tárgyak gyakorlati megváltoztatását; a gyermek követ hajít a folyóba, és úgy csodálja a vízben húzódó köröket, mint olyan művet, amelyben saját világának szemléletére tesz szert. Ez a szükséglet a sokoldalú jelenségeken keresztül elmegy egészen az önmaga külső dolgokban való létrehozásának módjáig, mint a műalkotásban. S az ember nemcsak a külső dolgokkal bánik így, hanem önmagával is, saját természeti alakjával, amelyet nem hagy úgy, ahogy találja, hanem szándékosan megváltoztatja. Ez minden cicoma s ékszer oka, legyen mégoly barbár, ízléstelen, teljesen deformáló vagy éppen káros, mint a kínai nők lába, vagy a fülek és ajkak bemetszése. Mert az alak, viselkedés és mindenfajta megnyilvánulás megváltoztatása csak a művelt embereknél fakad szellemi műveltségből.

A művészet általános szükséglete tehát annak ésszerű szükséglete, hogy az ember a benső s külső világot a szellemi tudat fokára emelje, mint olyan tárgyat, amelyben saját Én-jét ismeri fel. Ennek a szellemi szabadságnak szükségletét elégíti ki akkor, amikor egyrészt bensőleg magáértvalóvá teszi azt, ami létezik, de egyszersmind ezt az önmagáért-

valóságot külsőleg realizálja, s ezzel azt, ami benne van, a maga és mása számára szemléletté és megismeréssé változtatja magának ebben a megkétszereződésében. Ez az ember szabad ésszerűsége; alapja és szükségszerű eredete minden cselekvésnek és tudásnak, így a művészetnek is. A művészet sajátos szükségletét azonban – az egyéb politikai és erkölcsi tevékenységgel, a vallásos képzettel és a tudományos megismeréssel szemben – csak később fogjuk megvizsgálni.

2. Eddig a műalkotásnak azt az oldalát vizsgáltuk, amely szerint emberi alkotás. Most rá kell térnünk a második meghatározásra, amely szerint a műalkotást az ember *érzéke* számára hozzák létre és ezért többé-kevésbé az érzékiből veszik.

a) Ez a reflexió alkalmat adott annak a nézetnek megvizsgálására, amely szerint a szépművészet rendeltetése, hogy felkeltse az érzékletet, mégpedig közelebbről a nekünk megfelelőnek tartott érzékletet: a kellemest. Ebben a tekintetben a szépművészet vizsgálatát az érzékletek vizsgálatává tették, és azt kutatták, hogy most már a művészetnek milyen érzékleteket kell felkeltenie – félelmet s részvétet például –, s azt, hogyan lehetnek ezek kellemesek, hogyan nyújthat egy szerencsétlenség szemlélése kielégülést. A reflexiónak ez az iránya különösen Moses Mendelssohn idejéből ered, az ő írásaiban számos ilyen jellegű elmélkedésre bukkanunk. De ez az elmélkedés nem vezetett messze, mert az érzéklet a szellem bizonytalan, zord vidéke; amit itt érzékeltek, az a legabsztraktabb egyedi szubjektivitás formájába burkolózott. Ennélfogva az érzéklet különbségei is egészen elvontak, nem magának a dolognak különbségei. A félelem, az aggódás, a gondterheltség, a rémület például természetesen egyazon érzékletfaj további módosulása – ezek azonban részint csupán mennyiségi fokozatok, részint formák, amelyeknek semmi közük tartalmukhoz magához, hanem közömbösek iránta. A félelem esetében például adva van egy egzisztencia, amelyben a szubjektum érdekelt, de egyúttal közeledni látja a negatívumot, amely ezt az egzisztenciát pusztulással fenyegeti, s így közvetlenül megleli magában mint szubjektivitásának ellentmondásos affekcióját mind a kettőt, ezt az érdeket és ama negatívumnak közeledését. Az ilyen félelem azonban magáértvéve még nem tételez fel benső tartalmat, hanem a legkülönbözőbb s legellentétesebb elemeket fogadhatja magába. Az érzéklet, mint olyan, a szubjektív affekciónak teljességgel üres formája. Ez a forma lehet részint önmagábanvéve sokféle, mint a remény, fájdalom, öröm, gyönyör – részint megkülönböztetett tartalmat ölelhet fel ebben a különbözőségben, amint van jogi érzék, er-

kölcsi érzék, fenséges vallási érzék stb., de hogy ez a tartalom az érzés megkülönböztetett formáiban létezik, abból még nem derül ki lényegi s meghatározott tartalma, hanem pusztán saját maga szubjektív affekciója marad, amelyben – mintegy teljesen absztrakt körben összezsugorodva – eltűnik a konkrét tárgy. Ezért azoknak az érzékleteknek vizsgálata, amelyeket a művészet kelt fel, vagy kell, hogy felkeltsen – teljesen meghatározatlan területen marad, és egyben olyan vizsgálat, amely éppen a tulajdonképpeni tartalomtól s annak konkrét lényegétől és fogalmától vonatkoztat el. Az érzékletre irányuló reflexió ugyanis megelégszik a szubjektív affekciónak és különösségeinek megfigyeléseivel, ahelyett, hogy a tárgyhoz, a műalkotáshoz leereszkedne, benne elmélyülne és otthagyná ezzel a merő szubjektivitást és állapotait. Az érzéklet esetében ez a tartalmatlan szubjektivitás nemcsak megmarad, hanem éppen ez a fődolog – ezért találják az emberek olyan kellemesnek. De ezért válik ez a szemlélet is meghatározatlansága és üressége miatt unalmassá, az apró szubjektív különösségekre való aprólékos ügyelés miatt kellemetlenné.

b) A műalkotásnak azonban nemcsak általános érzékleteket kell felkeltenie – hiszen ez közös, speciális különbség nélküli célja a szónoklásnak, történetírásnak, vallásos épülésnek stb. is –, hanem a reflexió csak akkor irányul arra, hogy a szép számára felkutassa *a szép sajátszerű érzékletét*, megtalálja meghatározott *értelmét*, ha a műalkotás szép. Emellett hamarosan kitűnt, hogy az ilyen értelem nem a természet által mereven meghatározott és vak ösztön, amely már magán- és magáértvalósága szerint különbözteti meg a szépet – és ezért *képzést* követeltek az ilyen értelem számára, s a kiművelt szépérzéket *ízlésnek* nevezték, ami a szép művelt felfogása és megtalálása ugyan, de mégis meg kell maradnia a közvetlen érzékelésben. Érintettük már azt a kérdést, hogyan akarták absztrakt elméletek az ízlés-érzéket kialakítani, és hogy maradt maga az ízlés-érzék külsőleges és egyoldalú. Hiányos lévén az *általános* alapelvekben egyfelől, ezen álláspontok érvényesülése idején másfelől az *egyes művek különös* kritikája sem annyira a *meghatározott ítélet* megalapozására irányult – mert ehhez még nem volt meg az eszköz –, mint inkább az általános ízlés kiművelésének előmozdítására. Ez a kiművelés éppen ezért hasonlóképpen megrekedt a meghatározatlanban és csak arra törekedett, hogy az érzékletet mint szépérzéket úgy lássa el a reflexió segítségével, hogy most már közvetlenül szükségszerűen meg tudja találni a szépet, ahol és ahogyan létezik. Ámde az ízlés előtt a dolog mélysége mégis rejtve maradt, mert az ilyen mély-

ség nemcsak az érzéket s az absztrakt reflexiókat követeli meg, hanem a teljes észt s a tisztult szellemet is, míg az ízlés csak a külsőleges felületre van utalva, ami körül az érzékletek mozoghatnak, és amin egyoldalú alapelvek érvényesülhetnek. Ennélfogva azonban az úgynevezett jóízlés retteg minden mélyebb hatástól, és elnémul, ahol maga a dolog jut szóhoz, és eltűnnek a külsőségek és mellékes dolgok. Mert ahol egy mély lélek nagy szenvedélye és mozgalmassága tárul fel, ott már nem az ízlés finomabb különbségeiről, az egyediségekkel való kicsinyes szatócskodásáról van szó; a jóízlés érzi, hogy a géniusz vonul át ezen a talajon, és ennek hatalmától visszariadva, elveszti biztonságérzését és többé nem tudja átengedni magát.

c) Ennélfogva felhagytak azzal is, hogy a műalkotások vizsgálatánál csak az ízlés művelését tartsák szem előtt és csak ízlést mutassanak fel; az ízlés emberének vagy műértésének helyére a *műértő* lépett. Mondottuk már, hogy a műértés pozitív oldala szükséges a művészet vizsgálatához, amennyiben a műalkotásban található individuális vonások egész körének alapos ismeretére vonatkozik. Mert a műalkotás, mivel természete egyszerre materiális és individuális, lényegileg a legsokfélébb különös feltételekből származik; ezekhez a feltételekhez különösen hozzátartozik a keletkezés helye és ideje, továbbá a művész meghatározott egyénisége és főként a művészet technikai kimúveltsége. Egy művészeti alkotás meghatározott, *alapos* szemléletéhez és ismeretéhez, sőt akár élvezetéhez is, hozzátartozik mindazon oldalak figyelembevétele, amelyekkel a műértés kiváltképp foglalkozik, s hálával kell fogadnunk mindazt, amit a maga módján nyújt. Az ilyen tanulságot joggal tartjuk lényegesnek, de nem tekinthetjük a szellemnek egy műalkotáshoz vagy általában a művészethez való viszonya egyedüli s legmagasabb rendű formájának. Mert a műértés – és ez már hiányossága – megállhat a pusztán külsőleges-technikai, történelmi stb. oldalak ismereténél, a műalkotás igazi természetéről pedig így nem sejt meg sokat, vagy éppen semmit sem tud; sőt, lekicsinylőleg ítélkezhet a mélyebb vizsgálat értékéről, összehasonlítván azt a merőben pozitív, technikai és történelmi ismeretekkel. De az igazi műértés még akkor is legalább meghatározott alapokra, ismeretekre, értelmes ítéletre irányul, és ezzel együttjár a különböző, bár részben külső oldalak pontos megkülönböztetése a műalkotásnál és annak értékelésénél.

d) A vizsgálatmóddal kapcsolatos megjegyzéseinkre a műalkotásnak mint érzéki objektumnak az az oldala adott ösztönzést, amely az emberrel mint érzéki lénnyel lényegi kapcsolatban áll. Ezek után a meg-

jegyzések után most ezt az oldalt a művészethez való lényegibb viszonya szerint tárgyaljuk; mégpedig *α)* részben a műalkotásra mint objektumra való tekintettel, *β)* részben a művész szubjektivitására, géniuszára, tehetségére stb. való tekintettel; anélkül azonban, hogy belebocsátkoznánk annak tárgyalásába, ami ebben a vonatkozásban csak a művészetnek a maga általános fogalmában való megismeréséből tűnhet ki. Most még ugyanis igazában nem állunk tudományos talajon – még csak külsőleges reflexiók területén vagyunk.

α) A műalkotás tehát mindenképpen az érzéki felfogás számára kínálkozik. Az érzéki – külső vagy benső – érzéklet számára, az érzéki szemlélet és képzet számára úgy tűnik fel, mint külső, bennünket környező természet, vagy mint saját bensőleg érzékelő természetünk. Mert egy beszéd is létezhet például az érzéki képzet és érzéklet számára. Mindamellett nemcsak az *érzéki* felfogás számára van műalkotás mint érzéki tárgy – a műalkotás helyzete olyan, hogy, mint érzéki létező, egyúttal lényegileg *a szellem* számára is létezik, afficiálja a szellemet, és az valamilyen kielégülést talál benne.

A műalkotásnak ez a meghatározása mármost egyben azt is megvilágítja, hogy a műalkotás semmiképpen sem természeti termék és természeti oldala semmiképpen sem természeti elevenség; értékeljék bár a természeti terméket többre vagy kevesebbre, mint a *pusztán* művészeti alkotást, ahogyan ezt lekicsinylő értelemben szokás mondani.

A műalkotás érzéki jellegének ugyanis csak annyiban kell léteznie, amennyiben az ember szelleme számára létezik, nem pedig mint érzéki létezőnek önmaga számára.

Ha közelebbről vizsgáljuk, hogy az érzéki hogyan létezik az ember számára, úgy találjuk, hogy az érzékileg létező különbözőképpen viszonyulhat a szellemhez.

αα) A legrosszabb, a szellem számára legkevésbé alkalmas mód a pusztán érzéki felfogás. Elsősorban puszta meglátás, meghallás, megtapintás stb.; mint ahogy szórakozás lehet a szellemi ernyedtség óráiban, sőt némelyek számára általában, hogy gondolat nélkül járkálnak, itt csak hallgatóznak, ott csak nézelődnek stb. A szellem nem áll meg a külső tárgyak nézés és hallás útján való puszta felfogásánál, hanem bensejévé teszi őket, és arra törekszik, hogy bensejét elsősorban ismét az érzékiség formájában realizálja a dolgokban, és a dolgokhoz mint *vágy* viszonylik. Ebben a külvilágra irányuló vággyal teli vonatkozásban az ember, mint érzékileg egyedi, szembenáll a tárgyakkal, mint hasonlóképpen egyediekkel: nem gondolkodó lényként, általános meg-

határozásokkal hozzájuk, hanem a még egyedi objektumához egyedi hajlamok és érdekek szerint viszonylik és tartja fenn magát, mivel felhasználja, elemészti őket és feláldozásukkal önkielégültségét szolgálja. A vágy ebben a negatív viszonyban nemcsak a külső tárgyak látszatát követeli meg magának, hanem érzékileg konkrét egzisztenciájukban a tárgyakat magukat is. A vágyat nem szolgálná ki egy puszta festmény a fáról, amelyet szeretne felhasználni, az állatokról, amelyeket szeretne elfogyasztani. Éppoly kevéssé hagyhatja meg a vágy a tárgyat a maga szabadságában; hajlama ugyanis éppen arra tör, hogy megszüntesse a külső tárgyak önállóságát és szabadságát, s megmutassa: ezek csak azért léteznek, hogy elpusztítsák és felhasználják őket. Ugyanakkor azonban a vágyának egyedi korlátozott és semmis érdekeiben elfogult szubjektum nem szabad, önmagában véve sem – mivel önmagát nem akaratának lényegi általánosságából és ésszerűségéből határozta meg, s nem szabad a külvilágra való tekintettel sem – mivel a vágy lényegileg a dolgok által meghatározott és azokra vonatkozó marad.

Az ember a műalkotással nem áll a vágy ilyen viszonyában. A műalkotást mint tárgyat meghagyja szabad, magáértvaló létezésében és vágy nélkül vonatkozik rá, mint a maga objektumára, amely a szellemnek csupán elméleti oldala számára létezik. A műalkotásnak ezért, bár van érzéki egzisztenciája, ebben a tekintetben mégsincs szüksége érzékileg konkrét létezésre és természeti elevenségre – sőt, nem is ragadhat meg ezen a talajon, amennyiben rendeltetése csak a szellemi érdekek kielégítése, hogy minden vágyat kizárjon magából. Ezért a gyakorlati vágy persze többre becsüli a szerves és szervetlen egyedi természeti tárgyakat, amelyek szolgálhatnak neki, mint a műalkotásokat, amelyek hasznavehetetlennek bizonyulnak szolgálatára és csupán a szellem és más formái számára élvezhetők.

ββ) A második mód, amelyben az érzékileg meglevő a szellem számára létezhet, az egyedi érzéki szemlélettel és gyakorlati vággyal szemben – az *intelligenciához* való tisztán elméleti viszony. A tárgyak elméleti vizsgálatának nem érdeke, hogy elemésszе a tárgyakat, hogy általuk elégüljön ki és tartsa fenn magát, hanem az az érdeke, hogy a tárgyakat *általánosságukban* ismerje meg, megtalálja benső lényüket és törvényeiket és fogalmuk szerint fogja fel őket. Az elméleti érdek ennélfogva meghagyja az egyedi dolgokat és visszavonul előlük mint érzékileg egyedi létezők elől, mivel az intelligencia vizsgálódása nem ezt az érzéki egyediséget kutatja. Az ésszerű intelligencia ugyanis nem az egyedi szubjektumhoz mint olyanhoz tartozik, mint a vágy, hanem

az általánost is magábafoglaló egyedihez. Mivel általánossága szerint viszonylik a dolgokhoz, általános ésszerűsége arra törekszik, hogy a természet fellelje önmagát, és ezáltal helyreállítsa a dolgok benső lényegét, amelyet az érzéki egzisztencia nem mutat meg közvetlenül, bár a lényeg az egzisztencia alapja. De a művészet éppoly kevéssé osztozik azzal az elméleti érdekkel, amelynek kielégítése a tudomány munkája, ebben a tudományos formában, mint ahogyan semmi köze sem volt a pusztán gyakorlati vágy ösztönéihez. Mert a tudomány kiindulhat ugyan az egyediségében vett érzékiből és lehet képzete arról, hogy ez az egyedi közvetlenül hogyan létezik a maga egyedi színében, alakjában. De ez az egyedülálló érzéki mint olyan nem vonatkozik a szellemre, amennyiben az intelligencia érdeke az általánosra, a törvényre, a tárgy gondolatára és fogalmára tör, és ennélfogva a tárgyat a maga közvetlen egyedisége miatt nemcsak elhagyja, hanem azt bensőleg átalakítva, érzékileg konkrétből absztraktummá, elgondolttá – s ezzel lényegileg mássá teszi, mint ami ez az objektum a maga érzéki megjelenésében volt. A művészeti érdek – különbözvén a tudománytól – nem így tesz. Ahogyan a műalkotás közvetlen meghatározottságban és érzéki egyediségben szín, alak, hang vagy egyedi szemlélet stb. formájában külső objektumként nyilvánul meg, úgy van ez a művészet szemlélődése számára is – anélkül, hogy ez a szemlélődés annyira eltávolodna a számára kínálkozó közvetlen tárgyiasságtól, hogy ennek az objektivitásnak fogalmát mint általános fogalmat ragadná meg, ahogyan ezt a tudomány teszi.

A művészeti érdek abban különbözik a vágy gyakorlati érdekétől, hogy meghagyja a tárgyat szabad, önmagáértvaló fennállásában, míg a vágy a tárgyat elpusztítva, a maga hasznára fordítja; – tudományos intelligencia elméleti szemlélődésétől a művész szemlélődése viszont megfordított módon válik el, mert ez a maga egyedi egzisztenciájában vett tárgy iránt érdeklődik és nem törekszik arra, hogy a tárgyat a maga általános gondolatává és fogalmává alakítsa át.

γγ) Mármost ebből az következik, hogy az érzékinek a műalkotásban természetesen léteznie kell, de csak mint az érzéki felülete és *látszata* jelenhet meg. A szellem ugyanis a műalkotás érzéki jellegében nem keres sem konkrét anyagiságot, az organizmus empirikus benső teljességét s kiterjedését – ezt a vágy akarja –, sem általános, merőben eszmei gondolatot, hanem érzéki jelenlétet akar, aminek érzékinek kell maradnia ugyan, de mégis meg kell szabadulnia puszta anyagiságának szerkezetétől. Ennélfogva a műalkotásban az érzéki – összehasonlítva

a természeti dolgok közvetlen létezésével – puszta *látszattá* emelkedett. A műalkotás *középen* áll egyrészt a közvetlen érzékiség, másrészt az eszmei gondolat között. *Még nem* tiszta gondolat, de érzékisége ellenére *már nem* is puszta materiális létezés, ahogyan a kövek, növények és a szerves élet, hanem az érzéki műalkotásban maga is eszmei, amely azonban egyszersmind – mintegy a gondolat eszmeisége – mint dolog, még külsőleg is létezik. Az érzékinek ez a látszata mármost a szellem számára annyiban lép fel kívülről, a tárgyak alakjaként, külső megjelenéseként, hangzásaként, amennyiben a szellem meghagyja a tárgyakat szabad létezésükben, anélkül azonban, hogy azok lényegi bensejébe leszállana (aminek következtében a tárgyaknak mint egyedi tárgyaknak külső létezése teljesen megszűnnék számára). A művészet érzéki jellege ezért vonatkozik csak két *elméleti* érzékre: a *látásra* és a *hallásra*, míg a szaglás, az ízlelés, a tapintás kirekesztve marad a művészeti élvezetből. A szaglásnak, az ízlelésnek, a tapintásnak ugyanis a materiálissal, mint olyannal, és annak közvetlenül érzéki minőségeivel van dolga; a szaglásnak a levegő materiális párolgásával, az ízlelésnek a tárgyak materiális feloldódásával, a tapintásnak meleggel, hideggel, simasággal stb. Ez okból ezeknek az érzékeknek a művészet tárgyaival nincs dolguk – e tárgyaknak a maguk reális önállóságában kell fennmaradniuk és nem engedhetnek meg semmiféle merőben érzéki viszonyt. Az ezeknek az érzékeknek számára megnyilvánuló kellemes – nem művészeti szép. A művészet az érzéki oldaláról szándékosan csak az alakok, hangok és szemléletek árnyékvilágát hozza létre, és szó sem lehet arról, hogy az ember, mikor műalkotásoknak létezést ad, puszta tehetetlensége és korlátoltsága miatt csak az érzéki felületét, csak szkémákat tudjon adni. Mert ezek az érzéki alakok és hangok nemcsak önmaguk és közvetlen alakjuk végett jelennek meg a művészetben, hanem abból a célból is, hogy ebben az alakban magasabb rendű szellemi érdekeket elégítsenek ki, hiszen hatalmukban áll, hogy a szellemben a tudat legmélyebb mélységéből hangos és visszhangos helyeslést váltsanak ki. Ilyen módon az érzéki a művészetben *átszellemiesül*, mivel a *szellemi* megérzékítve jelenik meg benne.

β) De éppen ezért a műalkotás csak annyiban létezik, amennyiben a szellem juttatta átmeneti pontra, amennyiben szellemileg teremtő tevékenységből származik. Ez átvezet bennünket a másik megválaszolandó kérdéshez, tudniilik ahhoz, hogy a művészben mint alkotó szubjektivitásban, hogyan működik a művészet számára szükségszerűen érzéki oldal. – Az alkotásnak ez a módja, mint szubjektív tevékenység,

ugyanazokat a meghatározásokat tartalmazza, amelyeket a műalkotásnál objektíve találunk; szellemi tevékenységnek kell lennie, ami egyben az érzékiség és a közvetlenség mozzanatával is rendelkezik. De egyfelől nemcsak mechanikus munka, nem pusztán tudatnélküli ügyesség és érzéki fogásokban, nem holmi pontosan megtanulandó szabályok szerint végzett formális tevékenység – másfelől nem is tudományos alkotás, amely az érzékiből absztrakt képzetekbe s gondolatokba megy át, vagy merőben a tiszta gondolkodás elemében tevékenykedik; a művészi alkotásban egyesülnie kell a szellemi és érzéki oldalaknak. Így például költői alkotásnál követhetnők azt az eljárást is, hogy az ábrázolandó jelenséget előzőleg prózai gondolatokban fogjuk fel, majd ezeket képekbe, rímekbe stb. öntjük, mintha a képszerű puszta dísz és ékesség gyanánt tartozna az absztrakt reflexiókhoz. Az ilyen eljárás azonban csak silány költészetet alkothatna, mivel itt *szétszakított* tevékenység az, ami a művészi produktivitásnál csak szétszakítatlan egységben érvényes. Ez a valódi alkotás – a művészi *fantázia* tevékenysége. Ez az ésszerű, amely, mint szellem, csak annyiban létezik, amennyiben azon tevékenykedik, hogy a tudatig emelkedjék; de azt, amit magábafoglal, még csak érzéki formában állítja maga elé. Ennek a tevékenységnek tehát van szellemi tartalma, ezt azonban érzékileg ábrázolja, mivel a tartalomnak csak ebben az érzéki módjában válhat tudatossá. Összehasonlítható ez egy már élettapasztalatokkal rendelkező, szellemes, éles elméjű emberrel, aki tökéletesen tudja ugyan, hogy az életben mi a dolgok nyitja, mi tartja össze szubsztanciaként az embereket, mi mozgatja őket, miben áll az erejük – mégsem foglalta ezt a tartalmat általános szabályokba sem a maga számára, sem nem tudja általános reflexiókban mások számára kifejteni, hanem azt, ami betölti tudatát, mindig különös – valóságos vagy kitalált – esetekben, adekvát példákban stb. világítja meg magának és másoknak; mert képzete számára minden és mindenki konkrét, tér és idő által meghatározott képekké formálódik, s ebben nem hiányozhatnak a nevek és más egyéb külsőleges körülmények sem. De az efféle képzelőerő inkább csak az átélt állapotokra, megszerzett tapasztalatokra való visszaemlékezésen alapul, mintsem alkotó lenne maga is. A visszaemlékezés az egyediséget és az ilyen eredmények külsőleges megtörténését valamennyi mellékkörülménnyel együtt őrzi meg és újítja fel, viszont nem teszi lehetővé, hogy az általános önmagáért tűnjék ki. A művészi teremtő fantázia azonban a nagy szellem s kedély fantáziája, képzetek s alakok felfogása és létrehozása, mégpedig a legmélyebb s legáltalánosabb emberi érdekekből fakadó, képszerű, teljesen meghatá-

rozott érzéki ábrázolásban. Mármost ebből az következik, hogy a fantázia egyfelől természeti adottságon, általában tehetségen alapul, mivel alkotása magán viseli az érzékiség jelét. Beszélünk ugyan tudományos tehetségekről is, de a tudományok csak a gondolkodás általános képességét tételezik fel, a gondolkodás pedig nem természeti módon viselkedik, mint a fantázia, hanem éppen ellenkezőleg, elvonatkoztat minden természeti tevékenységtől, s így helyesebb, ha azt mondjuk: pusztán természeti adottság értelmében véve – nincs specifikus tudományos tehetség. A fantázia ezzel szemben rendelkezik az egyúttal ösztönszerű alkotásnak egy fajtájával is, mivel az ember természeti oldalához hozzátartozik a műalkotásban és szubjektíve a művészben mint természeti hajlam és ösztön meglevő és tudattalanul működő lényegi képszerűség és érzékiség is. Bár a tehetség és a géniusz egész fogalma nem merül ki a természeti képességben, hiszen a műalkotás éppannyira szellemi, öntudatos jellegű is – a szellemiség mégis rendelkezik a természeti képződmény és alakulat mozzanatával. Ennélfogva csaknem mindenki eljuthat valamely művészet bizonyos fokáig, de annak a pontnak átlépéséhez, ahol a művészet tulajdonképpen kezdődik, magasabbrendű, született művészi tehetség szükséges.

Az ilyen tehetség, mint természeti hajlam, jobbára már kora ifjúságában megmutatkozik; megnyilvánul a forrongó nyugtalanságban, hogy élénken-serényen formát öntsön egy meghatározott érzéki anyagba, s a megnyilvánulás és közlés e módját egyedüli vagy leglényegesebb és legmegfelelőbb módnak fogja fel. Így azután a korai, bizonyos fokig fáradozás nélküli technikai ügyesség is a született tehetség jele. A szobrász mindent alakká változtat, és már korán megragadja az agyagot, hogy megformázza; mindaz, amit ezek a tehetségek egyáltalán elképzelnek, ami belülről izgatja, mozgatja őket, nyomban alakká, rajzzá, dallammá vagy költeménnyé válik.

γ) Végül harmadszor, a művészet bizonyos tekintetben az érzékiből, a természetből meríti a *tartalmat* is, vagy abban az esetben, ha a tartalom szellemi jellegű, mégiscsak úgy fogható fel, hogy a szellemit mint emberi viszonylatokat külsőleg reális jelenségek alakjában ábrázolja.

3. Mármost itt felvetődik a kérdés: melyik az az érdek, az a cél, amelyet az ember műalkotások formájában maga elé tűz az ilyen tartalom alkotásánál? Ez volt a harmadik szempont, amelyet a műalkotás tekintetében megadtunk és amelynek közelebbi kifejtése végül átvezet bennünket magának a művészetnek az igazi fogalmához.

Vessünk egy pillantást ebben a vonatkozásban a köztudatra, s ekkor a legelsőnek felmerülő képzet:

a) a természet utánzásának elve. E nézet szerint a művészet lényegi célja az, hogy az utánzás mint ügyesség teljesen megfelelő módon lemásolja a természeti alakulatokat, ahogy azok létcznek, és ha a természetnek megfelelő ábrázolás sikerül, úgy ez teljes kielégülést adjon. *α*) Ebben a meghatározásban először is csak egészen formális cél rejlik: az, hogy ami egyébként már létezik a külvilágban, és ahogyan az létezik, azt immár másodízben emberek is megteremthessék, amennyire csak képesek erre a maguk eszközeivel. Ezt az ismétlést azonban *αα*) *felesleges* fáradozásnak tekinthetjük, hiszen amit a festmények, színielőadások stb. utánozva ábrázolnak – állatok, természeti jelenetek, emberi cselekmények stb. –, az már egyébként is megvan kertünkben, saját házunkban, szűkebb vagy tágabb ismeretségi körünkből származó esetekben. S közelebbről ezt a felesleges fáradozást elbizakodott, pajkos játéknak is tarthatjuk, amely *ββ*) elmarad a természet mögött. A művészet ugyanis ábrázoló eszközeiben korlátozott – s csak egyoldalú látszatot hozhat létre, például a valóság látszatát *egy* érzék számára, s így, ha csak a *puszta ábrázolás* formális céljával rendelkezik, ténylegesen valóságos elevenség helyett általábanvéve csak az élet képmutatását adja vissza. Így a mohamedán törökök – mint ismeretes – az emberről stb. semmiféle festményt, utánzást nem tűrnek meg: – James Bruce abesszíniai útján halat ábrázoló festményt mutatott egy töröknek, akit ezzel előbb bámulatba ejtett, majd a következő választ kapta tőle: „Ha ez a hal az utolsó ítélet napján feltámad ellened, és azt mondja: testet ugyan adtál nekem, de élő lelket nem, hogyan igazolod magad a váddal szemben?" Már a próféta is, ahogyan ezt a Szunna írja, így szól Ommi Habiba és Ommi Zelma asszonyokhoz, akik etiópiai templomok képeiről meséltek: „Ezek a képek vádolni fogják szerzőjüket az ítélet napján."

Persze épp így van példa a tökéletes, megtévesztő utánzatra is. Zeuxis szőlőfürt-festményét már régóta úgy ünnepelték, mint a művészet diadalát s egyben mint a természetutánzási elv diadalát is, mert állítólag élő galambok kezdték csipegetni. Ehhez a régi példához egy újabbal járulhatunk hozzá: Büttner majmának példájával; ez a majom Rösel Insektenbelustigungenjéből kirágott egy festett cserebogarat, s bár ezzel tönkretette az értékes mű szép példányát, urától bocsánatot nyert a kép nagyszerűségének eme bebizonyítása miatt. Az ilyen és hasonló példák láttán azonban legalább rögtön eszünkbe jut, hogy azon műalkotások dicsőítése helyett, amelyek még galambokat és majmokat is megtévesztenek, éppen azokat kell gáncsolnunk, akik azt hiszik, hogy a mű-

alkotást csak akkor magasztalják fel, valahányszor csak a mű ilyen alantas hatását a legvégső és legmagasabbrendű hatásnak tudják kikiáltani. Egészében véve azonban elmondhatjuk, hogy a puszta utánzás esetében a művészet alulmarad a természettel való versengésben, és olyan féregnek látszik, amely arra vállalkozik, hogy csúszva kövessen egy elefántot. *γγ*) Az utánzásnak ilyen mindig viszonylagos balsikerénél a természeti mintával szemben csak az az élvezet marad meg célként a műdarabbal kapcsolatban, hogy a természethez hasonló valamit hozunk létre. És az ember mindenesetre örülhet is annak, hogy a már létezőt saját munkájával, ügyességével, szorgalmával újrateremti. De minél jobban hasonlít az utánzat a természeti mintához, annál inkább válik magáértvéve fagyossá és hideggé ez az öröm és csodálkozás, vagy átfordul unalomba és undorba. Vannak portrék, amelyekről szellemesen azt mondják, hogy az utálatosságig hasonlítanak, és Kant egy másik példát hoz fel az utánzattal mint olyannal kapcsolatos tetszésre vonatkozóan, nevezetesen azt, hogy a csalogány csattogását tökéletesen utánzó embert – van ilyen – hamarosan megunjuk, és amint kiderül, hogy ember a szerzője, az ilyen ének tüstént unalmas. Már nem ismerünk fel benne semmiféle művészit: sem szabad természeti terméket, sem műalkotást, mert az ember szabad teremtőerejétől egészen mást várunk, mint olyan zenét, amely csupán akkor érdekel bennünket, ha – mint a csalogány csattogása esetében – nem-szándékoltan az emberi érzéklet hangjához hasonló sajátszerű elevenségből származik. Az utánzásban megnyilvánuló ügyesség-okozta öröm általában véve mindenkor korlátozott – az emberhez inkább az az öröm illik, amelyet az önmagából létrehívott dolog okoz. Ebben az értelemben nagyobb értéke van bármilyen jelentéktelen technikai mű feltalálásának; s az ember büszkébb lehet arra, hogy feltalálta a kalapácsot, a szeget stb., mint arra, hogy utánzó művészeti mutatványokat készített. Mert ezt az absztraktan utánzó vetélkedést a művészeti mutatvány számára ugyanúgy értékelhetjük, mint azt az embert, aki megtanulta, hogy elhibázás nélkül lencseszemeket dobáljon egy kis résen keresztül. Az illető bemutatta ügyességét Nagy Sándornak, az pedig ezért a haszontalan és tartalmatlan művészetért megajándékozta őt egy véka – lencsével.

β) Továbbá: mivel az utánzás elve teljesen formális, eltűnik belőle maga az *objektív szép*, ha célnak teszik meg. Ekkor ugyanis már nem az a kérdés, hogy milyen az, *amit* utánoznunk kell, hanem pusztán az, hogy *helyesen* utánozzuk-e. A szép tárgyát és tartalmát teljesen közömbösnek kell vennünk. Ha ugyanis állatok, emberek, tájak, cselekvések,

jellemek esetében beszélünk is a szép és rút különbségéről, ez mégiscsak olyan különbség marad az ilyen elv alapján, amely tulajdonképpen nem tartozik a merőben absztrakt utánzásra hagyott művészethez. A tárgyak kiválasztása, valamint a szépség és rútság közötti különbségtétel tekintetében a végső szót ugyanis itt a kritérium említett hiánya miatt csak a *szubjektív ízlés* mondja ki a természet végtelen formáinak, s ez nem tűri, hogy szabályokat állapítsanak meg számára, s hogy vitatkozzanak róla. S valóban, ha az ábrázolandó objektumok kiválasztásánál abból indulunk ki, amit szépnek, rútnak, s ezért a művészetben utánzásra méltónak tartanak az emberek – vagyis az emberek ízléséből, akkor nyitva áll minden köre a természeti tárgyaknak, amelyekből nem egykönnyen hiányozhat bármelyik ember számára kedves tárgy sem. Mert az emberek között például az az eset forog fenn, hogy – ha nem is minden férj a feleségét –, de legalább minden vőlegény a menyasszonyát – és szinte kizárólag őt – szépnek találja, s ha e szépség számára a szubjektív ízlésnek nincs merev szabálya, akkor ezt mindkét fél számára csak szerencsésnek mondhatjuk. S ha végül az egyes individuumokon és esetleges ízlésükön túl szemügyre vesszük a *nemzetek* ízlését, azt látjuk, hogy ez is szerfelett különböző és ellentétes. Milyen gyakran hallhatjuk, hogy az európai szépség egy kínainak vagy éppen egy hottentottának nem tetszene, mivel a kínaiaknak egészen más fogalma van a szépségről, mint a négernek, s ennek ismét más, mint az európainak, s így tovább. Sőt, ha a nem-európai népek műalkotásait, például istenképeit vizsgáljuk, amelyek e népek fantáziájából tiszteletre méltó s magasztos módon keletkeztek, akkor undorító bálványoknak látszanak előttünk, zenéjük pedig a legocsmányabbul hangzik fülünknek; ők viszont a maguk részéről a mi szobrainkat, festményeinket, muzsikánkat tartják jelentésnélkülinek vagy rútnak.

γ) Ha mármost a művészet objektív elvétől is elvonatkoztatunk, amennyiben a szépnek a szubjektív és partikuláris ízlésre kell hagyatkoznia, úgy a művészet oldaláról mégis úgy találjuk, hogy a természetinek az utánzása, ami mégiscsak általános elvnek, mégpedig nagy tekintély által bebizonyított elvnek látszott, legalábbis ebben az általános, teljesen absztrakt formájában nem fogadható el. Ha ugyanis szemügyre vesszük a különböző művészeteket, tüstént belátjuk, hogy bár a *festészet*, a *szobrászat* olyan tárgyakat ábrázol, amelyek a természeti tárgyakhoz hasonlóaknak látszanak, vagy amelyek típusát lényegében a természetből veszik – az *építőművészet* alkotásait viszont, amely szintén a *szépművészetek* közé tartozik, valamint a *költészet* műveit, amény-

nyiben nem korlátozódnak éppen csak a puszta leírásra, mégsem nevezhetjük a természet utánzatainak. Ha az utóbbiaknál is még érvényesíteni akarnók ezt a szempontot, mindenképpen nagy kerülőutak megtételére kényszerülnénk, mivel a tételt sokféleképpen kellene megokolnunk, s az úgynevezett igazságot legalábbis valószínűséggé kellene lefokoznunk. A valószínűség kérdésében azonban ismét nagy nehézség támadna annak meghatározásánál, hogy mi valószínű és mi nem; s ezenkívül a költészetből különben sem zárhatnók ki az összes önkényes, teljesen fantasztikus képzelgéseket.

A művészet célja azért több, mint a meglevőnek pusztán formális utánzása, ami minden esetben csak művészeti *mutatványokat* hozhat létre, nem pedig *műalkotásokat*. A műalkotásnak természetesen lényeges mozzanata, hogy a természeti alakulaton alapul, mivel külső s ezzel egyben természeti jelenség formájában ábrázol. A festészet számára például fontos a színek viszonyának, a fényhatásoknak, reflexeknek stb., valamint a tárgyak formájának és alakjának a legfinomabb árnyalatig terjedő pontos ismerete és leképezése – főként újabban ebben a vonatkozásban vetették fel újra a természetutánzás és általában a természetesség elvét, hogy ezáltal az erőtlenségbe, ködszerűségbe süllyedt művészetet visszavezessék a természet erejéhez és meghatározottságához, vagy hogy másfelől a pusztán önkényessel alkotottal, a konvencionálissal, a művészet- és természetellenessel szemben, ahová a művészet eltévelyedett, érvényt szerezzenek a természet törvényszerű, közvetlen és magáértvéve szilárd következetességének. Mármost ebben a törekvésben egyfelől helyes elem rejlik ugyan, de ez a megkövetelt természetesség mint olyan mégsem az a szubsztanciális és elsődleges elem, amely a művészet alapjául szolgál – és ha a külső megjelenés a maga természetességében lényeges meghatározás is, azért a művészetnek mégsem a meglevő természetesség a *szabálya*, sem pedig a külső jelenségeknek mint külsőknek puszta utánzása a *célja*.

b) Ezért felmerül a további kérdés: mármost mi a *tartalom* a művészet számára, és miért kell ezt a tartalmat ábrázolnunk? Ebben a vonatkozásban a szokásos véleményre bukkanunk tudatunkban: a művészet feladata és célja az, hogy értelmünkbe, érzékletünkbe, lelkületünkbe juttassa mindazt, ami helyet foglalhat az emberi szellemben. A művészetnek a *nihil humani a me alienum puto*[2] ismert tételét kell valóraváltania bennünk. – Célja ezért abban áll: felkelteni és feleleveníteni a szunnyadó érzések, hajlamok, szenvedélyek *minden fajtáját*, csordultig *betölteni* a szívet, lehetővé tenni, hogy az emberekkel – kifejlesztve

vagy nem – mindazt átéreztessék, amit az emberi kedély legbensőbb és legtitkosabb rejtekében hordozhat, tapasztalhat és alkothat –, mindazt, amit az emberi kebel a maga mélységében, sokféle lehetősége és oldala alapján mozgásra késztethet és megindíthat, mindazt, ami a szellem gondolkodásában és az eszmében egyébként is lényeges és magasztos: élvezetül nyújtani az érzéknek és a szemléletnek a nemes, az örökkévaló és az igaz nagyszerűségét; éppúgy felfoghatóvá tenni a boldogtalanságot és az ínséget, mint a gonoszt és a bűnöst, hogy az emberi szív a maga legbensejében egyaránt osztozzék minden iszonyatosban és borzalmasban, minden örömben és boldogságban, s a fantázia végül felhagyjon azzal, hogy a képzelőerő henye játékában, az érzékileg ingerlő szemléletek és képzetek bűvös varázsában dúskáljon. A művészetnek azért kell felfognia a tartalomnak ezt a mindenoldalú gazdagságát, hogy egyrészt kiegészítse külsőleges életünk természetes tapasztalatait, másrészt felkeltse általában a szenvedélyeket, hogy ne hagyjanak bennünket érintetlenül az élet tapasztalatai, s hogy fogékonnyá váljunk minden jelenség iránt. Mármost ilyen felindulást ezen a téren nemcsak a valóságos tapasztalat adhat, hanem annak merő látszata is, mivel a művészet csalóka módon alkotásait a valóság helyébe állítja. A művészet látszata révén fellépő csalódás lehetősége azon alapul, hogy az emberben az egész valóságnak át kell haladnia a szemlélet és képzet közegén, s a valóság csak ezen a közegen keresztül hatol be az ember érzésébe és akaratába. Itt aztán közömbös az, hogy a közvetlenül külső valóság veszi-e igénybe ezt a látszatot, vagy hogy ez más úton történik, nevezetesen a valóság tartalmát felvevő és ábrázoló képek, jelek, képzetek útján. Az ember elképzelhet nem-valóságos dolgokat úgy, mintha valóságosak volnának. Az, hogy vajon a külső valóság vagy annak csupán látszata tár elénk egy állapotot, viszonyt, általában valamilyen élettartalmat, az a kedély számára egyformán csak annyit jelent, hogy e benső tartalom lényegének megfelelően elszomorítson vagy megörvendeztessen, megindítson és megrendítsen, hogy átvigyen a harag, a gyűlölet, a részvét, az aggodalom, a félelem, a szeretet, a tisztelet, a csodálat, a becsület és a dicsőség érzésein és szenvedélyein.

Az összes érzékletek felkeltését bennünk, kedélyünk keresztülvonulását valamennyi élettartalmon, az összes benső felindulásnak merőben csalóka, külső jelenlét által történő megvalósítását tekintik elsősorban a művészet voltaképpeni kitüntető hatalmának ebben a vonatkozásban.

Amennyiben mármost a művészetnek ilyen módon az lenne a rendeltetése, hogy jót-rosszat bevéssen a kedélybe és az érzékletbe, ott

nemessé acélozza, s elerőtlenítse a kedv legérzékibb, legönzőbb érzéseit, akkor ezzel még csupán merőben formális feladatot róttunk rá, s a művészet magáértvéve szigorú cél nélkül csak üres formát adna a mindenkor lehetséges tartalomnak és tartalmi mélységnek.

c) A művészet valóban rendelkezik azzal a formális oldallal is, hogy minden lehetséges anyagot a szemlélet és a képzet elé hozhat és ott feldíszíthet, éppúgy, mint ahogy az ésszerű gondolkodás is képes valamennyi lehetséges tárgy és tárgyalásmód feldolgozására, megokolására és igazolására. A tartalom ilyen sokrétűségénél azonban nyomban az a megjegyzés vetődik fel, hogy azok a különböző érzékletek és képzetek, amelyeket a művészetnek kell felkeltenie vagy rögzítenie, keresztezik, megcáfolják és kölcsönösen megszüntetik egymást. Sőt, ezen oldala szerint a művészet, minél inkább éppen az ellentétesre lelkesít, csupán az érzések és a szenvedélyek ellentmondásának felnagyítása, s bacchantikus részeggé tesz bennünket, vagy a raisonnement-hoz hasonlóan szofisztikához és szkepszishez vezet. Éppen az anyagnak ez a sokfélesége késztet bennünket arra, hogy ne rekedjünk meg ennyire formális meghatározásnál, mivel az ebbe a tarka különbözőségbe behatoló ésszerűség megköveteli, hogy lássuk és tudjuk: az annyira ellentmondó elemekből mégiscsak egy magasabbrendű, önmagában általánosabb cél jön létre. Az emberek együttélésének és az államnak végcélját is abban jelöljük meg, hogy *valamennyi* emberi képességnek és *valamennyi* individuális erőnek *valamennyi* oldalon és irányban ki kell fejlődnie és meg kell nyilvánulnia. De egy ennyire formális nézettel szemben csakhamar felvetődik a kérdés: milyen *egységbe* kell foglalnunk ezt a sokféle képződményt, mi a *cél*, amelyet alapfogalmaként és végcéljaként bírnia kell. Ahogy az állam fogalmánál, úgy a művészet fogalmánál is szükségessé válik egyrészt a különös oldalak számára *közös*, másrészt viszont magasabbrendű, *szubsztanciális* cél.

A reflexiónak mindenekelőtt azt kell megvizsgálnia mint ilyen szubsztanciális célt, hogy a művészet képes és hivatott-e a vágy vadságának megszelídítésére.

α) Első nézetünk tekintetében csak azt kell kiderítenünk: a művészetnek melyik sajátos oldalában rejlik annak lehetősége, hogy a durvaságot megszünteti, az ösztönöket, a hajlamokat és szenvedélyeket megfékezi és kiműveli. A durvaság általában az ösztönök közvetlen önzésén alapszik – ezek az ösztönök pedig egyenesen és kizárólagosan csak vágyakozásuk kielégítésére törnek. A vágy azonban annál durvább és követelőzőbb, minél jobban hatalmába kaparintja, mint egyedi és kor-

látozott vágy, az *egész embert*, úgyhogy az embernek nem marad ereje ahhoz, hogy mint általános elszakadjon tőle, és mint általános magáértvalóvá váljék. S ha az ember is azt mondja ilyenkor: a szenvedély erősebb, mint én, akkor a tudat számára az absztrakt Én ugyan el van választva a különös szenvedélyektől, de merőben formális módon csupán, mivel ezzel a szétszakítással csak azt mondjuk ki, hogy a szenvedély hatalma ellenében az Én, mint általános Én, szóba sem jöhet. A szenvedélyek vadsága tehát az Én-nek mint általános Én-nek és vágya korlátozott tartalmának egysége – úgyhogy az embernek az egyedi szenvedélyén kívül többé nincs akarata. A szenvedélyességnek ezt a durvaságát és zabolátlan erejét a művészet elsősorban már azzal enyhíti, hogy megmutatja, mit érez és cselekszik ilyen állapotban az ember. És még akkor is, ha a művészet csak arra korlátozódik, hogy a szenvedélyek képmását állítja a szemlélet elé, sőt még ha hízelegnie is kellene ezeknek a szenvedélyeknek, már ebben is megmutatkozna a lecsillapítás ereje, mivel ezzel legalább tudatosodik az emberben az, ami egyébként csak közvetlen *léte*. Most ugyanis az ember vizsgálat alá veti ösztöneit és hajlamait, amelyek egyébként reflexió nélkül tovaragadták, ilyenkor önmagán kívülesőnek látja őket, és mivel mint objektív dolgok, vele szemben állnak, máris szabaddá kezd válni velük szemben. A művésznél ezért gyakori eset, hogy fájdalommal eltelve az ábrázolás révén önmaga számára csökkenti és enyhíti saját érzéseinek intenzitását. Sőt, a könnyek már előlegezik is a vigaszt; az ember, míg elmerül és beletemetkezik fájdalmába, legalább közvetlen módon kifejezheti ezt a merőben benső érzést. Mégjobban megkönnyebbülünk, ha bensőnket szavakban, képekben, hangokban és alakokban kifejezzük. Ezért volt régi jó szokás, hogy haláleset és temetés alkalmával siratóasszonyokat fogadtak fel, azért, hogy a fájdalmat megnyilvánulásában szemléltessék, vagy hogy általában tanúbizonyságot tegyenek a részvétről. Mert ebben az ember elé tárul boldogtalanságának tartalma, a sok beszéd arra készteti, hogy referáljon erre, s ezáltal megkönnyebbül. És így a kisírást, kibeszélést kezdettől fogva a bánat nyomasztó súlyától való megszabadulás eszközének tekintik. A szenvedélyek hatalmának csillapítása ennélfogva azon az általános alapon nyugszik, hogy az ember kioldódik az érzékletben való közvetlen elfogódottságból, az érzékletet mint számára külsőt tudatosítja, amelyhez most már eszmeileg kell viszonyulnia. A művészet a maga ábrázolásai révén az érzéki szférán belül egyúttal megszabadít az érzékiség hatalmától is. Habár gyakran halljuk a kedvelt szólás emlegetését: az ember maradjon közvetlen egységben a természet-

tel – az ilyen egység azonban a maga elvontságában csak durvaság és vadság. A művészet pedig, amennyiben az ember számára ezt az egységet feloldja, gyengéd kézzel kiemeli az embert a természetben való fogvamaradottságból. Mert a művészet tárgyaival való foglalatosság tisztán elméleti marad, és ezáltal kialakítja, ámbár a figyelem kezdetben csak az ábrázolásra általában irányul, később mégis az ábrázolás jelentésére, a más tartalommal való összehasonlításra irányul – kialakítja a nyíltságot a szemlélet és a szemlélet szempontjainak általánossága iránt.

β) Mármost egészen következetesen ehhez csatlakozik a művészet lényegi céljának tulajdonított második meghatározás, nevezetesen a szenvedélyek *megtisztítása*, a tanítás, a *morális* tökéletesítés. Az a meghatározás ugyanis, amely szerint a művészetnek meg kell zabolázni a durvaságot, ki kell művelnie a szenvedélyeket – teljesen formális és általános marad; s így ismét csak e kiművelés *meghatározott* módjáról és lényegi *céljáról* van szó. *αα*) Habár a szenvedélyek megtisztítására vonatkozó nézet még mindig ugyanabban a fogyatékosságban leledzik, mint a vágyak megfékezésére vonatkozó előbbi, mégis legalább jobban kiemeli, hogy a művészet alkotásainak olyan zsinórmértékre van szükségük, amellyel érdemességük vagy érdemtelenségük lemérhető. Ez a mérték: éppen az a hatékonyság, amely a szenvedélyekben elválasztja a tisztát a tisztátalantól. Ezért olyan tartalomra van szüksége, amely képes arra, hogy ezt a tisztítóerőt kifejtse, s amennyiben a művészet szubsztanciális célja ilyen hatás létrehozása, a tisztító tartalomnak *általánossága* és *lényegisége* szerint kell tudatosulnia. Ez utóbbi szempontból a művészet céljául azt jelölték meg, hogy *ββ*) *tanítania* kell. A művészet sajátszerűsége tehát egyrészt az érzések és a kielégülés mozgása, amely kielégülés ebben a mozgásban, magában a félelemben, a részvétben, a fájdalmas meghatottságban és megrendülésben rejlik – tehát az érzéseknek és szenvedélyeknek kielégülő érdeklődésében, s ennyiben a művészi tárgyak, ábrázolásuk és hatásuk nyomán létrejövő tetszésben, élvezetben, gyönyörködésben. Másrészt azonban ez a cél csak a tanító jellegben jut magasabb mértékhez, a *„fabula docet"*[3] elvében és így abban a haszonban, amellyel a műalkotás a szubjektum számára jár. Ebben a tekintetben a horatiusi aranymondás:

Et *prodesse* volunt et *delectare* poetae[4]

néhány szóban sűríti azt, amit később a végtelenségig fejtegettek, felhígítottak, s tettek a művészetet illetően a legvégletesebben hamis nézetté. – Ami az ilyen tanítást illeti, kérdés, hogy azt a művészet közvet-

lenül vagy közvetve, explicite vagy implicite tartalmazza-e? – Ha a művészet területén általában csak általános, és nem esetleges céllal kell törődnünk, akkor a művészet lényegi szellemisége esetén ez a végcél maga is csak szellemi lehet, éspedig nem esetleges, hanem magán- és magáértvéve léttel bíró. A tanítás tekintetében ez a cél csak az lehet, hogy a műalkotásban magán- és magáértvéve lényeges szellemi benső tartalmat kell tudatosítania. Ebben a tekintetben meg kell állapítanunk, hogy minél magasabbrendű a művészet, annál inkább ilyen tartalmat kell felvennie, és e tartalom lényegében találja meg annak mértékét, hogy amit kifejezett, megfelelő vagy meg nem felelő-e. A művészet valóban a népek első *tanítómesterévé* vált.

Ha azonban a tanítás célját olyan értelemben tekintjük célnak, hogy az ábrázolt benső tartalom általános természetét mint absztrakt tételt, prózai reflexiót, általános tanulságot önmagáértvéve, közvetlenül kell előtérbe állítani, s kifejteni, és nem elég, ha ez csupán a konkrét művészeti alakban implicite foglaltatik benne, akkor az ilyen szétszakítással éppen az, ami a műalkotást *műalkotássá* teszi, az érzéki, képszerű alak – felesleges járulék; olyan burok és látszat, amelyet kifejezéstelen puszta buroknak és puszta látszatnak tételeznek. Ezzel azonban éppen a műalkotás természete torzul el. A műalkotás ugyanis a tartalmat nem általánosságban mint olyanban állítja a szemlélet elé, hanem teljesen individualizált, érzékileg egyediesült általánosságában. Ha a műalkotás nem ennek az elvnek alapján jön létre, ha az általánosságot az absztrakt tanítás célzatával tünteti fel, akkor a képszerű és az érzéki csupán felesleges díszítésnek tűnik, s a műalkotás derékbatört valami, amiben már nem egymásbafonódva jelenik meg forma és tartalom. Az érzéki egyes és a szellemi általános ugyanis külsőlegessé váltak egymással szemben. – Továbbá, ha a művészet célját abban a haszonban állapítjuk meg, amellyel ez a *tanítás* jár, akkor a másik mozzanatot, nevezetesen a tetszés, szórakoztatás, gyönyörködtetés mozzanatát, magáértvéve *lényegtelennek* nyilvánítjuk, akkor a művészet szubsztanciája kimerül ama tanítás hasznos-voltában, amelynek kísérőjelensége. De ezzel egyben kimondtuk azt is, hogy a művészet eszerint rendeltetését és végcélját nem önmagában hordja, hanem fogalma másvalamiben rejlik, abban, aminek maga is *eszközül* szolgál. A művészet ebben az esetben csupán egy a sok közül a tanítás céljának elérése végett használatos és alkalmatos eszközök között. Ezzel azonban eljutottunk ahhoz a határhoz, ahol a művészet megszűnik önmaga számára cél lenni, mivel vagy a szubjektumok szórakoztatásának puszta játékává, vagy tanításuk

puszta eszközévé alacsonyodik. Ez a határvonal akkor tűnik szembe a legélesebben, ha ismét annak legmagasabbrendű célját és célzatát kutatjuk, ami miatt a szenvedélyeket tisztítani, az embereket tanítani kell. Újabban ezt a célt gyakran *γγ)* a morális javításban jelölték meg, és a művészet célját abban állapították meg, hogy a hajlamokat s az ösztönöket elő kell készítenie a morális tökéletességre, erre a végcélra kell eljutnia. Ebben az elképzelésben egyesült egymással a tanítás és a megtisztítás, mivel a művészet az igazán morális jóban való bepillantásával s ezzel a tanításával egyúttal felszólít a megtisztulásra, és csak így valósítja meg az emberek megjavítását, mint hasznukat és legmagasabbrendű céljukat.

Ami mármost a művészetet illeti a javítás eme céljára való vonatkozásban, erről először is ugyanazt kell mondanunk, mint a tanítás céljáról. Nem nehéz elismernünk, hogy a művészetnek nem lehet elvben célja az immorális és annak előmozdítása. De más az, ha az immoralitást, más, ha nem a morálist tesszük az ábrázolás kifejezett céljává. Minden igazi műalkotásból helyes morál szűrhető le, de ez mindenesetre a magyarázattól és attól függ, hogy *ki* szűri le a morált. Az erkölcstelen ábrázolásokat, hallhatjuk, így védik meg: hogy morálisan cselekedhessünk, ismernünk kell a gonoszt, a bűnt. Megfordítva viszont azt mondják, hogy a szép és bűnös nő, a bűneit utóbb megbánó Mária Magdolna ábrázolása már sokakat csábított bűnre, mivel a művészet nagyon szépnek tünteti fel a bűnbánatot – és a bűnbánathoz persze hozzátartozik, hogy előtte bűnt kövessünk el. – A morális megjavítására vonatkozó tanítás azonban, ha következetesen végiggondoljuk, nem elégszik meg azzal, hogy a műalkotásból morál is csendüljön ki, hanem ellenkezőleg: a morális tanítás egyértelműen a műalkotás szubsztanciális céljának tünteti fel, sőt kifejezetten csak morális tárgyak, morális jellemek, cselekvések és cselekmények ábrázolását engedi meg. A művészet ugyanis maga választhatja meg tárgyát, eltérően a történetírástól vagy a tudományoktól, amelyeknek tárgya adott.

Hogy ebből a szempontból alapos ítéletet mondhassunk a művészet morális céljára vonatkozó nézetről, mindenekelőtt annak a morálnak meghatározott álláspontjával foglalkozunk, amely erre a nézetre jogot formál. Ha közelebbi pillantást vetünk a morál álláspontjára, ahogyan ezt manapság a szó legjobb értelmében használjuk, akkor hamarosan kitűnik, hogy fogalma nem esik közvetlenül egybe azzal, amit különben erénynek, erkölcsösségnek, becsületességnek stb. nevezünk. Egy erkölcsileg erényes ember azért egyben még nem *morális* is. A morálhoz

ugyanis hozzátartozik a *reflexió*, mindannak meghatározott tudata, ami kötelességszerű, és az ebből a megelőző tudatból fakadó cselekvés. Maga a kötelesség az akarat törvénye, amelyet az ember mégis szabadon, magából állapít meg; erre a kötelességre a kötelesség és annak teljesítése végett szánja rá magát, mivel azzal a meggyőződéssel teszi meg a jót, hogy az jó. Mármost azonban ez a törvény, a kötelesség, amelyet a kötelesség kedvéért szabad meggyőződésből és benső lelkiismeretből választanak zsinórmértékül és hoznak létre – ez magáértvévé az akarat absztrakt általánossága, ami közvetlen ellentétben áll a természettel, az érzéki ösztönökkel, az önös érdekekkel, a szenvedélyekkel és mindazzal, amit összefoglalóan kedélynek és szívnek nevezünk. Ebben az ellentétben úgy kell vizsgálnunk az egyik oldalt, hogy *megszünteti* a másikat, s mivel mindkettő ellentétes mozzanatként van meg a szubjektumban, a szubjektumnak ezért választania kell a kettő között. De ez álláspont szerint az ilyen elhatározás és az ennek megfelelően végbevitt cselekvés csak akkor morális, ha alapja egyrészt a kötelességről való szabad meggyőződés, másrészt nemcsak a különös akarat, a természeti indítóokok, hajlamok, szenvedélyek stb. legyőzése, hanem a nemes érzékek és a magasabbrendű ösztönök legyőzése is. A modern morális felfogás ugyanis az akarat szellemi általánossága között fennálló merev ellentétből indul ki, s nem az ellentétes oldalak tökéletes közvetítését jelenti, hanem egymás ellen vívott kölcsönös harcukat, amely azt a követelményt vonja maga után, hogy az ösztönöknek a kötelesség ellen folytatott harcban engedniük kell a kötelességnek.

Ez az ellentét a tudat számára nemcsak a morális cselekvés korlátozott területén lép fel, hanem úgy tűnik, mint határozott szétválása és ellentéte a *magán- és magáértvévé létezőnek*, és annak, ami külső realitás és létezés. Egészen absztraktan felfogva, az általános ellentéte ez, amennyiben magáértvévé a különössel szemben – és ezt a maga részéről az általánossal szemben lerögzítik; konkrétabban úgy jelentkezik a természetben, mint ellentét az absztrakt törvény és az egyedi, magukértvévé sajátszerű jelenségek bősége között: a szellemben, mint érzéki és szellemi az emberben mint a szellem harca a hús ellen, mint a kötelesség a kötelesség kedvéért, a rideg parancs harca a különös érdek, meleg kedély, az érzéki hajlamok és ösztönök, általában az individuális ellen; mint a benső szabadság és a külső természeti szükségszerűség éles ellentéte; továbbá mint a holt, magábanvévé üres fogalom ellentmondása a teljesen konkrét elevenséggel szemben, az elmélet, a szubjektív gondolkodás ellentéte az objektív létezéssel és a tapasztalattal szemben.

Olyan ellentétek ezek, amelyeket nem a reflexió éleselméjűsége vagy a filozófia iskolás szempontja agyalt ki – ezek kezdettől fogva különféle formában foglalkoztatták s nyugtalanították az emberi tudatot, bár csak az újabb műveltség révén fejlődtek a végletekig élessé, csúcsosodtak ki a legélesebb ellentmondásban. A szellemi műveltség, a modern értelem hívja létre az emberben azt az ellentétet, amely kétéltűvé teszi, mivel most két – egymásnak ellentmondó – világban kell élnie, úgyhogy a tudat is ide-oda vergődik ebben az ellentmondásban, s képtelen az egyik oldalról átlendülni a másikba, képtelen önmagáértvéve kielégülni akár az egyikben, akár a másikban. Egyfelől azt látjuk ugyanis, hogy a közönséges valósághoz és a földi mulandósághoz kötött embert a szükség és az ínség sanyargatja, a természet szorongatja, az anyag, érzéki célok s azok élvezése behálózzák, a természeti ösztönök és szenvedélyek leigázzák s elragadják – másrészt az örök eszmékhez emelkedik, a gondolat és szabadság birodalmába, mint akarat, általános törvényeket s meghatározásokat szab magának, a világot megfosztja eleven, viruló valóságától és absztrakciókká oldja, mivel a szellem csak a természet jogtalanságában s méltatlanságában nyilvánítja ki jogát s méltóságát, azzal az ínséggel s erőszakkal fizet meg a természetnek, amelyet tőle kapott. Az élet s a tudat közötti meghasonlással azonban a modern műveltség és annak értelme számára adva van az a követelmény, hogy az ellentmondás feloldódjék. Mivel azonban az értelem nem tud elszakadni az ellentétek merevségétől, a feloldás puszta *kellés* marad a tudat számára, a jelenlét és a valóság nyugtalanul hánykolódik ide-oda – és a kellés csak keresi, de nem találja meg a kibékülést. Felmerül tehát a kérdés: vajon magán- és magáértvalósága szerint igaz-e és általában véve a legmagasabbrendű végcél-e az ilyen mindenoldalúan érvényesülő ellentét, amely nem jut túl a puszta kellésen és a feloldás posztulátumán? Ha az általános műveltség ilyen ellentmondásba keveredett, akkor a filozófia feladata lesz az ellentétek megszüntetve-felemelése, vagyis annak megmutatása, hogy sem az egyik a maga absztrakciójában, sem a másik hasonló egyoldalúságában nem rendelkezik igazsággal, hanem feloldja önmagát; csak kettejük kibékülésében s közvetítettségében rejlik az igazság, és ez a közvetítettség nem puszta követelmény, hanem magán- és magáértvéve létrehozott és magát folyvást létrehozó. Ez a felismerés közvetlenül összhangban áll az elfogulatlan hittel s akarással, amelynek képzete előtt mindenkor éppen ez a feloldott ellentét áll, ezt tűzi ki célul a cselekvésben, és ezt valósítja meg. A filozófia csak gondolati

bepillantást nyújt az ellentét lényegébe, amennyiben megmutatja, hogy ami igazság, az csak az igazság feloldása, mégpedig nem olyan feloldása, hogy az ellentét és annak oldalai *egyáltalában nem* léteznek, hanem olyan, hogy ezek az oldalak kibékülnek egymással.

Mivel a művészet számára megjelölt végcélt a morális megjavításban leltük fel, és ennek elve viszont magasabbrendű álláspontra utalt – ezért a művészet számára is meg kell követelnünk ezt a magasabbrendű álláspontot. Ezzel a művészet számára elesik egyúttal az a már kifejtett fonák helyzet is, hogy tanító s javító eszköznek kell lennie a morális célok és általában a világ morális végcélja szolgálatában, így szubsztanciális célja nem saját magában van, hanem másvalamiben.

Ha most ennélfogva továbbra is beszélünk a művészet végcéljáról, akkor először is fel kell számolnunk azt a ferde elképzelést, amely a célra vonatkozó kérdésben a kérdés haszonra vonatkozó mellékjelentéséhez fűződik. Itt a fonákság abban áll, hogy így a műalkotásnak másvalakire kell vonatkoznia, arra, amit úgy állítanak oda a tudat elé, mint lényegest, mint olyant, aminek léteznie kell, úgyhogy a műalkotás csupán ezen a művészeti területen kívülálló, önálló, magáértvéve érvényes célnak megvalósítására szolgáló hasznos szerszám érvényével bírna. Ezzel szemben meg kell állapítanunk: a művészet arra hivatott, hogy az *igazságot* az érzéki művészeti alakulat formájában fedje fel, hogy ábrázolja a kibékített ellentétet – s ezzel végcélja önmagában, ebben az ábrázolásban és felfedésben rejlik. A többi célnak ugyanis – tanításnak, megtisztításnak, megjavításnak, pénzszerzésnek, a hírnévre és megbecsülésre való törekvésnek – semmi köze a műalkotáshoz mint olyanhoz, és nem határozza meg a műalkotás fogalmát.

Erről az álláspontról kiindulva, amelyben feloldódik a művészet reflexiós meghatározása, benső szükségszerűsége szerint kell megragadnunk a művészet fogalmát, – a művészet igazi megbecsülése és megismerése történetileg is ugyanerről az álláspontról indult ki. Az érintett ellentét ugyanis nemcsak az általános reflexiós műveltségen belül érvényesült, hanem éppúgy a filozófiában, mint olyanban is, és a filozófia csak akkor ragadta meg ennek sajátos fogalmát, s ezzel egyben a természet és művészet fogalmát, amikor megtanulta ennek az ellentétnek alapos leküzdését.

Így hát ez az álláspont jelentette mind általában a filozófia, mind a művészet tudományának újjáéledését, sőt tulajdonképpen ennek az újjáéledésnek köszöni igazi létrejöttét az esztétika, mint tudomány, ennek köszönheti magasabbrendű méltánylását a művészet is.

VISSZARION GRIGORJEVICS BELINSZKIJ (1811–1848)

Orosz forradalmi demokrata, irodalomesztéta, kritikus, publicista. Schelling, majd Hegel filozófiai rendszerének elsajátítása révén jut el önálló esztétikai rendszerének kialakításáig. A kincstári ideológiával, a szlavofilekkel vitázva és a romantika epigonjain nevelkedett közízléssel szemben elméletileg megalapozza az élet valósághű bemutatásának, a népiességnek és a jobbágyrendszer kritikai ábrázolásának programjával fellépő ún. naturális iskolát. Műve magyarul: *Válogatott esztétikai tanulmányok* (1950).

ÁTTEKINTÉS AZ 1847-ES OROSZ IRODALOMRÓL

(Részletek)[1]

Irodalmunk tudatos újítási szándék eredményeként jelent meg, s utánzással indult. De nem maradt ezen a fokon, hanem szüntelenül eredetiségre, nemzeti jellegre törekedett, igyekezett retorikusból természetessé, *naturalistává*[2] lenni. S épp ez a törekvés, amely jelentős és maradandó eredményekkel járt, az értelme és lelke a mi irodalmunk történetének. S bízvást kimondhatjuk, hogy ebben egy orosz író sem ért el olyan eredményt, mint Gogol. Ez csak úgy történhetett meg, hogy a művészet kizárólag a valóság felé fordult, teljesen mellőzve az ideálokat. Ehhez pedig szükséges volt, hogy az írók teljes figyelmükkel a tömeg felé forduljanak és mindennapi embereket ábrázoljanak, ne kizárólag csak az általános szabály alóli kellemes kivételeket, melyek mindig idealizálásra csábítják a költőket, s van bennük valami mesterkéltség. Nagy érdeme ez Gogolnak, de a régi gondolkodású emberek ezt a művészet szempontjából nagy vétségnek tartják. Ezzel Gogol teljesen megváltoztatta a közfelfogást a művészetről. Bármelyik orosz költő műveire lehet alkalmazni, ha nehezen is, a költészetnek azt a régi, elavult meghatározását, hogy az „megszépített természet"; Gogol műveinél ezt nem lehet megtenni. Rá a művészet másik meghatározása illik: a valóság életrekeltése a maga teljes igazságában. Itt a *tipusok* a lényegesek; az *ideál* nem szépítgetés (azaz: hamisítás), hanem az a

viszony, melyet a szerző az általa alkotott típusok közt létrehoz, annak a gondolatnak megfelelően, melyet művével ki akar fejezni.

Napjainkban a művészet túllépett az elméleten. A régi elméletek elvesztették minden hitelüket, sőt még a rajtuk nevelődött emberek sem hozzájuk igazodnak, hanem a régi és új fogalmak valami furcsa keverékéhez. Némelyikük például a romanticizmus nevében elvetette a régi francia elméletet, és csábító példát mutatott arra, hogy hétköznapi, sőt semmirekellő embereket szerepeltessen regényeiben, akiknek az „Orozi" meg „Rikács" név dukált. Azután mégis tisztára mosta magát azzal, hogy felsorakoztatta az erkölcstelen személyek mellé az erkölcsösöket is. „Igazházi", „Áldási" és hasonló neveken.[3] Az első példa az új eszmék hatását mutatja, a másik viszont a régiekét, hiszen a régi poétikai recept szerint kötelező volt a bambák közé legalább egy okos, a hitványak közé legalább egy nemeslelkű szereplőt is iktatni. Hanem ezek a kétlaki írók mindkét esetben szem elől tévesztették a legfőbbet, azaz a művészetet, hiszen még csak nem is sejtették, hogy az ő alakjaik – igazak és gonoszak egyaránt – nem emberek, nem jellemek, hanem az elvont erény és bűn retorikus megszemélyesítői. Ez mindennél jobban megmagyarázza, miért fontosabb szemükben az elmélet és a szabály a ténynél és a lényegnél; ez utóbbiakat ugyanis nem érik fel ésszel. Az elmélet hatása alól egyébként a tehetségek se szabadulhatnak mindig, még a zseniálisak sem. Gogol azon kevesek közé tartozik, akik teljesen mentesek mindenféle elmélet befolyásától. Érdekelte és megcsodálta a művészetet mások műveiben, mégis a maga útján járt, mély és biztos művészi ösztöneit követve, melyekkel bőven megajándékozta a természet; mások sikerei sosem csábították utánzásra. Ez természetesen nem tette még eredetivé, de képessé tette arra, hogy tisztán megőrizze és érvényesítse azt az eredetiséget, amely sajátja, egyéniségének tartozéka, tehát, a tehetséghez hasonlóan, a természet ajándéka. Ezért némelyeknek úgy tűnt, mintha ő véletlenül cseppent volna az orosz irodalomba – holott a valóságban annak elmaradhatatlan jelensége, egész addigi fejlődésének szerves folytatása volt.

Óriási volt Gogol hatása az orosz irodalomra. Nemcsak minden fiatal tehetség igyekezett azon az úton járni, amelyet Gogol mutatott, hanem néhány, már hírneves író is, szakítva múltjával, erre az útra tért át. Így jelent meg az az irányzat, melyet ellenfelei megbélyegezni véltek a „naturalista" névvel. A „Holt lelkek" után Gogol semmit sem írt. Már csak követői szerepelnek az irodalmi életben. Mindaz a szemrehányás és vád, amivel azelőtt őt illették, most a naturalista is-

kola ellen fordult, s ha érik is Gogolt támadások, ez az iskola adja rá az alkalmat. Mivel vádolják hát ezt az irányzatot? Nincs sok vád, s mindig ugyanazok. Először mintha a hivatalnokok elleni állandó támadásaiért támadták volna meg. A hivatalnokrend életéről készült rajzait – némelyek őszintén, mások erőszakoltan – rosszindulatú karikatúrának látták. Ezek a vádak idővel elcsitultak. Mostanában azt vetik a naturalista iskola íróinak szemére, hogy szeretnek alantas rendű embereket ábrázolni, parasztokat, házmestereket, bérkocsisokat tesznek meg műveik hősévé, leírják a sikátorokat, a nyomor, éhség s gyakran mindenféle erkölcstelenség menedékeit. Az új írók vádlói, hogy megszégyenítsék őket, diadalmasan hivatkoznak irodalumunk aranykorára. Karamzin és Dmitrijev nevét emlegetik, akik magasztos és nemes tárgyat választottak műveikhez. A ma már elfelejtett választékosság példájaként mutatják be az érzelmes dalocskát: „Minden más virágnál jobban szeretem a rózsát." Mi meg arra emlékeztetjük őket, hogy Karamzin írta az első jelentős orosz elbeszélést, s ennek a hősnője a ficsúr által elcsábított parasztlány, a *szegény Liza*. De ott, mondják ők, minden rendes és tiszta, s a moszkvakörnyéki parasztlány sem marad el a legjobban nevelt *kisasszony* mögött sem. Már itt is vagyunk a vita okánál: nyilvánvaló, hogy a régi poétika itt a bűnös. Megengedi, ó, hogyne, hogy parasztok jelenjenek meg a költészetben – de csak ha színpadias kosztümökbe öltöznek, életüktől, helyzetüktől és műveltségüktől idegen érzületet és felfogást mutatnak, olyan nyelven beszélnek, amin soha senki sem beszélt, parasztok a legkevésbé, irodalmi nyelven ugyanis, amely az *ezen, valamelyes, olyantén* s más efféle szavakkal van kicifrázva. Hiszen mennyivel egyszerűbb: a XVIII. századi francia írók pásztorai és pásztorlánykái remek kész minták az orosz parasztok és parasztnők ábrázolásához; nosza, lássunk neki: megvannak már a kék- és rózsaszínszalagos szalmakalapok, a púder, a szépségtapaszok, mellfodrok, fűzők, felráncolt szoknyák, magas, pirossarkú cipők. Csak a nyelvben ragaszkodjunk az itthoni irodalmi szokásokhoz; a franciák ugyanis sohasem szerettek a társalgásban nem használatos ócska szavakkal cifrálkodni. Tiszta orosz szokás ez: nálunk még az elsőrangú tehetségek is használják, a *mart, szű, fű, szemöld, leh* szavakat, s az úgynevezett „emelkedett stílus" egyéb tartozékait. Röviden: megengedi a régi poétika, hogy bármiről írjál, ami csak eszedbe jut, csak egy kikötése van: úgy szépítsd a tárgyadat, hogy senki se ismerhessen rá, mit is akartál ábrázolni. Ezt az útmutatást követve túlszárnyalhatja a költő a Dmitrijev által magasztalt Jefrem festőt – aki Arhipot Szidornak,

Lukácsot pedig Kozmának festette –, és olyan portrét készített Arhipról, amely nem csak Szidorra nem hasonlít, de semmire se a világon, még egy göröngyre sem.[4] A naturalista iskola ezzel épp ellenkező szabályt követ: ha nem is az az egyetlen cél, hogy a költői alak a valóságbeli mintáját mennél inkább megközelíse, mégis ez az alapvető követelmény, s ennek megvalósítása nélkül a műben már semmi érték sem lehet. Súlyos ez a követelmény, csak igazi tehetség tehet ennek eleget! Hogyne kedvelnék, hogyne becsülnék hát ezek után a régi poétikát azok az írók, akik valaha tehetség nélkül is sikeresen tudtak szerepelni az irodalomban! Hogyne tekintenék legrettenetesebb ellenfelüknek a naturalista iskolát, mikor ez olyan irodalmi modort vezetett be, amelyet ők képtelenek elsajátítani! Ez persze csak azokra vonatkozik, akiknél az önérzet elegyedik ebbe a kérdésbe; vannak viszont sokan, akik őszinte meggyőződésből, a régi poétika hatására, ellenzik a művészetben a természetességet. Ezek még azt is keserűen panaszolják, hogy a művészet ma elfeledkezett régi hivatásáról. „Volt idő – mondják –, mikor a költészet nevelt és szórakoztatott, elfeledtette az olvasóval az élet gondját-baját, csak kellemes és derűs dolgokat nyújtott neki. A régebbi költők is gyakran írtak a szegénységről, de ez tiszta, kimosdatott, tartózkodóan és módjával ábrázolt szegénység volt; ráadásul az elbeszélés végén mindig megjelent a gazdag és nemes családból származó érzékeny hölgy vagy leányzó, esetleg jótékony fiatalember, s a könyörület jegyében jólét és boldogság költözött a szegénység és nyomor helyébe, és hálakönnyek ömlöttek a jótevő kezére – az olvasó pedig kénytelen volt szeméhez emelni batisztkendőjét, s érezte, hogy jobb és érzőbb szívű lett... De most! – nézzétek csak, miről írnak most! Bocskoros-darócos parasztok, általában komisz pálinka bűze dől belőlük; az asszony kentaur-fajzat, akinek ruházatáról nem is tudod hirtelen, milyen nemhez tartozó lény; sikátorok, a nyomor, kétségbeesés és züllöttség tanyái, amelyekhez térdig sáros udvarokon át lehet eljutni; valami részeg ember: pap vagy elcsapott szeminarista-tanító – mindez a természetből másolva, a meztelen igazság szörnyűségével, s ha végigolvasod, nyomasztó álmaid lesznek utána..." – Így vagy majdnem így beszélnek a régi poétika tiszteletreméltó neveltjei. Lényegében azon siránkoznak: miért hagyta abba a költészet a szemérmetlen hazudozást, miért lett gyermekmeséből nem mindig kellmees krónikává, miért nem akar csörgő lenni, amely mellett a gyermekek kényelmesen eljátszadozhatnak, s akár el is alhatnak. Furcsa emberek, boldog emberek! Megadatott nekik, hogy egész életükben gyermekek ma-

radjanak, még öregségükre se legyenek érettek, felnőttek – s íme azt követelik, hogy mindenki hozzájuk hasonlítson. Csak olvassátok ódon meséiteket, senki se zavar benne – de ti is engedélyezzetek másoknak a felnőtthöz illő foglalatosságot. Tietek a hazugság, mienk az igazság; megosztozunk vita nélkül, szerencsére nektek nem kell a mi részünk, mi pedig ingyen sem vennénk el a tieteket... Hanem más valami zavarja ezt a békés egyezkedést: az önzés, mely magát erénynek tartja. Valóban – képzeljünk csak el egy jómódú vagy éppen gazdag embert: az imént ebédelt be remekül, jóízűen (kitűnő szakácsa van), leült egy csésze feketére kellemes Voltaire-karosszékébe, a lobogó kandalló mellé, jó melege van, élvezi a jólét érzését; most könyv után nyúl, lomhán forgatja lapjait – s egyszerre összerándul a szemöldöke, eltűnik a mosoly pirospozsgás arcáról, meghökken, indulatba jön, felháborodik... Van is rá oka! – a könyv azt mondja neki, hogy a világon nem mindenki él ilyen jól, mint ő, hanem vannak sikátorok, ahol rongyok közt didereg az egész család, mely nemrég talán még ismerte a jólétet; hogy vannak a földön emberek, akik születésüknél, sorsuknál fogva nyomorra vannak kárhoztatva, akiknek az utolsó kopekjuk is kocsisborra megy, nem mindig a tétlenség és lustaság miatt, hanem kétségbeesésből is. S a szerencsefi kínosan érzi, hogy mintha szégyenletes volna az ő nagy kényelme. S mindezért a gyalázatos könyv a felelős; szórakozásra vette elő, de az olvasás csak untatta és fárasztotta. El vele! „Nyújtson kellemes szórakozást a könyv; én anélkül is tudom, mennyi gond és baj van az életben, s ha olvasok, azért teszem, hogy elfeledkezzem ezekről" – kiált fel. Nagyon helyes, derék jó szibarita; hazudjanak a könyvek a te kényelmed kedvéért, felejtsék el a szegények a bajaikat, az éhesek az éhségüket, zenei hangokként szálljanak hozzád a szenvedők sóhajai, csak hogy el ne vegyék étvágyadat, meg ne zavarják álmodat... Képzeljük most ugyanebbe a helyzetbe a kellemes olvasgatásnak egy másik hívét. Estélyt kellett adnia, közelgett a dátum, pénze nem volt, intézőjének, Nyikita Fjodoricsnak[5] küldeménye pedig késlekedett. Ma végre megjött a pénz, meglesz az estély; szivarral a szájában, vidáman és elégedetten dől emberünk a kerevetre, s unalmában lustán nyúl a könyv után. Megint ugyanaz a história! A gyalázatos könyv az ő Nyikita Fjodoricsának, ennek a hitvány szolgának a viselt dolgait mondja el, aki már gyermekkorában ahhoz szokott, hogy mások szeszélyeit és szenvedélyeit stréberkedve kiszolgálja, aki az uraság apjának levitézlett szeretőjét vette feleségül. És ennek a minden emberi érzésből kivetkőzött alaknak a kezében

van az összes Antonok sorsa és boldogsága . . .[6] Hajítsuk ki tüstént ezt a pocsék könyvet! . . . Képzeljünk még ebbe a kényelmes helyzetbe egy olyan embert, aki gyerekkorában mezítláb szaladgált, ide-oda küldözgették – ötvenéves korára pedig valahogy ranghoz jutott, van egy kis „pénzecskéje" is. Mindenki olvas, neki is illik olvasnia – de mit talál a könyvben: tulajdon életrajzát, s még hozzá milyen híven elbeszélve, noha sötét, kalandor múltja saját magán kívül mindenki számára titok volt, s egyetlen firkász sem szaglászhatta ki sehonnan sem . . . Íme, már nem is izgatott, hanem egyenesen őrjöng – s haragját, méltóságának tudatában, ezzel az ítélettel enyhíti: „Íme, hogyan írnak manapság! Lám, ide vezet a szabadgondolkodás! Hát így írtak régebben? Sima, nyugodt szélcsend, csupa finom és emelkedett téma, kellemes olvasni és senkit sem sért!" . . .

. . . „Miféle passzió ez, elárasztani az irodalmat parasztokkal" – kiált fel a közismert arisztokrata-típus. Az ő szemében iparos az író; úgy dolgozik, ahogy megrendelik nála. Nem megy a fejébe, hogy az író művének tárgyát nemcsak a más akarata, hanem még a maga kényekedve szerint sem választhatja; megvannak a művészetnek a maga törvényei, s azok tiszteletbentartása nélkül nem lehet jót írni. Legfőbb törvénye, hogy az író legyen hű a maga természetéhez, hajlamaihoz, fantáziájához. És mivel magyarázzuk azt, hogy az egyik vidám, a másik meg komor tárgyat szeret feldolgozni, ha nem a költő természetével, jellemével, hajlamaival? Ki amit szeret, ki ami iránt érdeklődik, azt is ismeri jobban – s amit jobban ismer, azt jobban is ábrázolja. Íme a legokosabb igazolás a költő számára, akinek a tárgyválasztását vetik szemére; ezt csak azok nem tartják elegendőnek, akik semmit sem értenek a művészethez s gorombán összekeverik a kézművességgel. A természet – a művészet örök mintaképe, s a természetben a legnagyszerűbb, legnemesebb tárgy: az ember. S talán a paraszt nem ember? De mi lehet érdekes egy durva, műveletlen emberben? – Hogyhogy mi? A lelke, esze, szíve, szenvedélyei, hajlamai – vagyis ugyanaz, ami a művelt emberben. Tegyük fel, az utóbbi több az elsőnél; de vajon a botanikus csak a kerti, nemesített növényekre kíváncsi, s megveti az eredeti, mezei vadon termő példányokat? Vajon az anatómus és fiziológus számára nem éppen annyira érdekes a vad polinéziai szervezete, mint a művelt európaié? Miért kellene ebben a művészetnek annyira eltérnie a tudománytól? Aztán: ti azt mondjátok, a művelt ember értékesebb a műveletlennél. Ebben egyet kell értenem veletek,

de nem fenntartás nélkül. Persze, a legügyesebb nagyvilági ember is többet ér a parasztnál, de milyen tekintetben? Csak a nagyvilági társaság „műveltségében" – s ettől még bármelyik paraszt többet érhet nála például értelemben, érzésben, jellemben. A műveltség csak kifejleszti az ember erkölcsi erejét, megadni nem adhatja meg; a természet adja azt az embernek. Vakon osztja szét drága ajándékait, nem nézve rangot. Ha a társadalom művelt rétegeiből több jelentékeny ember kerül ki, ez azért van, mert itt több a lehetőség a fejlődésre, s egyáltalán nem azért, mintha a természet az alsóbb osztályoknak fösvényebben osztogatta volna ajándékait. „De mit lehet tanulni olyan könyvből, amelyben valami szerencsétlen, iszákos fickóról van szó?" – mondják most ezek a jólismert arisztokraták. Hogy mit – persze, nem lehet finom viselkedést és jómodort tanulni, de meg lehet ismerni az embert bizonyos helyzetben. Az egyik tunyaságában lesz iszákos, rossz neveltetése és gyenge jelleme következtében – a másik meg szerencsétlen életkörülményei miatt, amelyekről esetleg egyáltalán nem tehet. Mindkét esetben tanulságosak ezek a példák és érdemesek a megfigyelésre. Persze sokkal könnyebb megvetéssel elfordulni a züllött embertől, mint vigasztaló és segítő kezet nyújtani neki – aminthogy sokkal könnyebb szigorúan ítélkezni felette az erkölcs nevében, mint részvéttel és szeretettel közeledni hozzá, mélyen kiismerni züllésének okait, s szánni őt mint embert, még ha sok tekintetben felelős is züllééért . . .

. . . Meg kell még emlékeznünk azokról az esztétikai jellegű támadásokról, amelyek korunk irodalmát s általában a naturalizmust a „tiszta művészet" nevében érték, amely önmagát teszi meg céljának, s önmagán kívül semmilyen célt nem ismer. Ennek a gondolatnak megvan a reális alapja, de túlzásai is első pillantásra szembetűnnek. Ez tisztára német gondolat; csak szemlélődő, elmélkedő, álmodozó népben születhetett meg, nem merülhetett volna fel praktikus népnél, ahol a közélet tág teret ad az egész nép és minden egyén konkrét tevékenységének. Hogy mi is ez a tiszta művészet, azt saját hívei se nagyon tudják, éppen ezért számukra valami ideált jelent, de a valóságban nem létezik. Ez lényegében – torz szélsőség, szemben a másik torz szélsőséggel, vagyis a didaktikus, tanulságos, hideg, száraz, halott művészettel, amelynek termékei pusztán szónoki gyakorlatok, adott témára. Kétségtelen, hogy a művészet elsősorban – művészet, s csak azután lehet a korabeli társadalom törekvéseinek és szellemének kifejezése. Bármilyen remek gondolatokkal van tele egy költemény, bármilyen élénken

reagál kora problémáira – ha nincs benne poézis, remek gondolat se lehet benne és semmiféle probléma. Ami figyelemreméltó benne, az a nagyon szép szándék, melynek azonban rossz a kivitele. Mikor egy regényben vagy elbeszélésben nincsenek egyéni arcok, jellemek, nincs semmi tipikus – akármilyen hű és pontos másolata a természetnek mindaz, ami benne megjelenik, mégse talál itt az olvasó semmi természetességet, nem lát híven megfigyelt, ügyesen megragadott dolgot. A szereplők összekeveredtek előtte, az elbeszélésben csak értelmetlen események zűrzavarát látja. Nem lehet büntetlenül megsérteni a művészet törvényeit. Ahhoz, hogy valaki a természethez híven írjon, nem elég, ha írni tud, vagyis a másoló írnok képességeivel rendelkezik; ahhoz is kell értenie, hogy a valóság jelenségeit átitassa a maga fantáziájával, új életet adjon nekik. A jól és érdekesen előadott, regényesen érdekes peres ügy még nem regény, legfeljebb regény anyagául szolgálhat, vagyis alkalmat adhat a költőnek, hogy regényt írjon. De ehhez be kell hatolnia a dolog lényegébe, fel kell fednie a szereplők cselekedeteit irányító titkos lelki indítékokat, s meg kell ragadnia az egész ügynek azt a pontját, amely középpontja valamennyi eseménynek és egységes, teljes, egész önálló értelmet ad nekik. S ezt csak költő teheti meg. Úgy látszik, mintha mi sem volna könnyebb, mint egy embert híven lefesteni. S némelyek egész életükben gyakorolják ezt a műfajt, de sehogy se tudnak úgy ábrázolni egy általuk ismert személyt, hogy mások is ráismerjenek. Hű portré festéséhez sajátos tehetség kell – de ez még nem minden. Egy közepes festő ügyes portrét készített egyik ismerősünkről; a hasonlósághoz semmi kétség nem fér, olyan értelemben, hogy azonnal felismerjük, kié az arckép – s mindezek ellenére elégedetlenek vagyunk; úgy érezzük, mintha a kép hasonlítana is az eredetijére, meg nem is... De fessen róla portrét Tiranov vagy Brjullov – s kiderül, hogy a tükör távolról sem adja vissza olyan híven ismerősünk arcát, mint ez a portré – mert ez már nem akármilyen portré, hanem művészi alkotás, amely nemcsak a külső hasonlatosságot ragadja meg, hanem az eredetinek az egész lelkét. A valósághoz hű ábrázolás tehát tehetséget kíván; ha még olyan jelentéktelen is a mű egyéb szempontból, mennél meglepőbb természethűsége, annál vitathatatlanabb alkotójának tehetsége. Hogy a természethűség nem elég, főleg a költészetben nem – az más kérdés. A festészetben a művészet lényegének, jellegének megfelelően – gyakran már az az egy dolog is megmutatja a nem mindennapi tehetséget, hogy valaki a természetet híven vissza tudja adni. A költészetben nem egészen így van; aki

nem tudja híven ábrázolni a valóságot, az nem lehet költő, de önmagában ez a képesség is kevés még ahhoz, hogy valaki költő vagy legalábbis jelentékeny költő legyen. Szokás mondani, hogy ízetlen és művészictlen, visszataszító témák (gyilkosság, kivégzés stb.) élethű leírása nem gyönyörködtet, hanem undorít. Ez nemcsak hogy nem igaz; ez egyenesen hazugság. A gyilkosság vagy kivégzés látványa olyan téma, amely önmagában nem szerezhet semmi gyönyörűséget, s a nagy költő művében nem a gyilkosság és nem a kivégzés gyönyörködteti az olvasót, hanem az a bravúr, amivel a költő ezt vagy azt a témát ábrázolja. Ez a gyönyörűség tehát esztétikai, nem pedig pszichológiai, s önkéntelen borzalommal és irtózással keveredik, míg a magasztos hőstettnek vagy szerelmi boldogságnak a képe bonyolultabb és ezért teljesebb gyönyörűséget kelt, amely esztétikai és pszichológiai egyaránt. Viszont a tehetségtelen ember sose fog híven ábrázolni gyilkosságot vagy kivégzést, még ha ezer alkalma volt is megfigyelni ezt a témát a valóságban; ami tőle telik, ez csak ennek a kisebb vagy nagyobb mértékben hű leírása, de teljesen hű képet soha nem ad róla. Az ő leírása kelthet esetleg erős kíváncsiságot, de gyönyörűséget nem. S ha tehetségtelen ember vállalkozik ilyen események ábrázolására, műve kizárólag irtózatot kelt, mégpedig nem azért, mert természethű leírás, hanem éppen ellenkezőleg, hiszen a melodráma nem drámai kép, s a teatrális effektus nem az érzelem kifejezője.

De, bár teljes mértékben elismerjük, hogy a művészetnek mindenekelőtt művészetnek kell lennie, mégis azt hisszük, hogy elvont, ábrándos dolog annak a tiszta, absztrakt művészetnek az eszméje, mely a maga külön világában él és semmi köze sincs az élet egyéb oldalaihoz. Ilyen művészet soha sehol sem volt. Kétségtelen, hogy az élet sok, önálló részre tagolódik; de ezek a részek eleven egységgé olvadnak össze, nincs köztük merev határvonal. Akárhogy daraboljátok szét az életet, mindig egységes és egész marad. Azt mondják: a tudományhoz ész és értelem kell, az alkotáshoz fantázia – s azt hiszik, ez olyan tiszta meghatározása a dolognak, hogy mindjárt múzeumba lehet tenni. De hát a művészethez nem kell ész és értelem? És ellehet a tudós fantázia nélkül? Hazugság! Az igazság ott van, hogy a művészetben a fantázia játssza a legaktívabb és legfontosabb szerepet, a tudományban pedig az ész és értelem. Vannak persze költői alkotások, melyeken csak a ragyogó fantázia ereje érzik, de ez egyáltalán nem általános érvényű szabály a költői művek számára. Shakespeare műveiben nem is tudod, melyiket csodáld jobban, alkotó fantáziájának vagy mindent felölelő

értelmének gazdagságát. Vannak olyan tudományágak, melyek nem kívánják meg a fantáziát, ahol csak ártana ez a képesség; de ezt egyáltalán nem mondhatjuk el a tudományról általában. A művészet a valóság újjáteremtése, megismételt, mintegy újból alkotott világ: hogyan lehetne hát valami egyedülálló, minden idegen hatástól elszigetelt tevékenység? Hogyne tükröződnék a műben költőjének embervolta, jelleme, természete, egyszóval – egyénisége! Természetes, hogy így van, hiszen a költőnek az a képessége, hogy a valóság tényeit saját magának a belekeverése nélkül ábrázolni tudja, már önmagában is a költő lényének a megnyilvánulása. De ennek a képességnek is megvan a határa. Shakespeare egyénisége átragyog művein, bár ugyanakkor azt is érezzük, hogy mint a sors, közömbösen kezeli az általa ábrázolt világot, menti meg vagy pusztítja el hőseit. Walter Scott regényei félreismerhetetlenül megmutatják szerzőjükről, hogy inkább tehetségével, mint fölényes és átfogó életismeretével tűnik ki, hogy meggyőződéses és megrögzött tory, konzervatív és arisztokrata. A költői tehetség nem valami abszolút, magában álló, minden hatástól független dolog. A költő először is – ember, aztán hazájának polgára, korának gyermeke. Népének és korának szelleme nem hathat őrá sem kevésbé, mint másokra. Shakespeare a *régi vidám* Angliának volt a költője, mely néhány év múltán egyszerre csak rideg, szigorú és fanatikus lett. A puritán-mozgalom erősen hatott az ő késői műveire, komorság és bánat bélyegét nyomta rájuk. Jól látszik ebből, hogy ha két évtizeddel később születik, zsenije ugyanaz marad, de műveinek a jellege más lesz. Milton költészete szemmelláthatóan korának a terméke; ő – teljesen gyanútlanul – a tekintély elleni lázadást magasztalta fel a sátán sötét, gőgös alakjában, noha azt hitte, egészen mást csinál. Ilyen erősen hat a költészetre a társadalom történeti fejlődése. Ezért vesztette el hitelét s vált lehetetlenné korunkban a szigorúan csak esztétizáló kritika, amely csak a költőről és művéről hajlandó tudomást venni, nem törődik a hellyel és idővel, ahol és amikor írt a költő, se a körülményekkel, melyek előkészítették költői hivatására s befolyásolták költői tevékenységét. Azt mondják, a pártoskodás és a szektaszellem árt a költőnek, megrontja műveit. Ez igaz. Nem arra való a költő, hogy valamelyik, esetleg ideig-óráig tartó létre, s nyomtalanul eltűnésre kárhoztatott pártnak vagy szektának legyen a tagja – hanem, hogy ő legyen a legbensőbb, legmélyebb gondolata a társadalomnak, a társadalom talán még öntudatlan törekvéseinek. Más szavakkal: a költőnek kell kifejeznie – nem az egyedit és az esetlegest, hanem az általánost és

szükségszerűt – mindazt, amit egész korának színezete és szelleme jelent. De hogyan veszi ő észre az ellentétes vélemények és törekvések zűrzavarában, hogy melyik fejezi ki valóban a kor szellemét? Az egyetlen hű, mindennél használhatóbb útmutatója itt saját ösztöne lehet, ez a homályos, öntudatlan érzés, mely gyakran a zseniális ember egész erejét teszi; látszólag vaktában megy, dacolva a közvéleménnyel, szemben állva minden érvényes igazsággal, s a józan ésszel, közben pedig egyenesen arra megy, amerre kell – s csakhamar azok is, akik a leghangosabban kiabáltak ellene, akarva-akaratlanul utánamennek, s már nem is értik, hogyan lehetett egyáltalán más úton haladni. Ezért némelyik költő csak addig hat erősen, addig mutat új irányt az egész irodalomnak, míg egyszerűen, ösztönösen, öntudatlanul követi tehetségének sugallatát; de amint elkezd elmélkedni s filozofálásba bocsátkozik, már orra is bukott, de még hogy! . . . S egyszerre elerőtlenedik a dalia, mint a hajától megfosztott Sámson, s ő, aki mindenki más előtt haladt, most a hátsó, maradozó sorokban vonszolja magát, egykori ellenfeleinek, jelenlegi újdonsült szövetségeseinek csoportjában, velük együtt fenekedve saját ügye ellen, de már késő: az ügyet nem az ő akarata viszi végbe és nem is az ő akarata buktatja el – az ügy magasabbrendű, mint ő maga, s a társadalomnak arra nagyobb szüksége van, mint most őrá. Szomorú, siralmas, nevetséges látvány ez a tehetséges költő, akinek kedve támadt rossz bölcselkedővé lenni.[7]

Korunkban a művészet és az irodalom nagyobb mértékben lett a társadalmi kérdések kifejezője, mint bármikor ezelőtt, mivel ezek a kérdések ma már általánossá, mindenkihez közelállóvá, világossá, elsősorban közérdekűvé, minden más kérdés alapjává lettek. Ez szükségszerűen megváltoztatja a művészet általános irányát, mégpedig károsan. Így például a legzseniálisabb költők is, a társadalmi kérdések megoldásáért hevülve, olyan művekkel lepik meg mostanában néha a közönséget, amelyeknek művészi értéke egyáltalán nem áll arányban tehetségükkel vagy legjobb esetben is csak részletekben mutatkozik meg, míg az egész mű gyenge, hosszadalmas, lagymatag, unalmas. Gondoljunk George Sand regényeire: „Az angibaulti molnár", „Antoine úr bűne", „Izidóra". De a bajt tulajdonképpen itt sem a kor társadalmi kérdései okozzák, hanem az, hogy a szerző a való tényeket utópiával akarta helyettesíteni, s művészetét ezáltal olyan világ ábrázolására kényszerítette, mely csak az ő képzeletében létezett. Így a valószerű jellemek és a közismert arcok mellé fantasztikus jellemeket és sohasem látott arcokat agyalt ki; nála a regény a mesével, a költészet a retori-

kával keveredik, a természetességet pedig eltorzítja a mesterkéltség. De azért még nem kell a művészet hanyatlásáról jajgatni: ugyanez a George Sand „Az angibaulti molnár" után megírta a „Teverinó"-t, az „Izidóra" és „Antoine úr bűne" után pedig a „Lucrezia Floriani"-t. A művészetnek a kor társadalmi kérdéseinek hatására szenvedett hanyatlása inkább az alsóbbrendű tehetségeknél vehető észre, itt is csak azon, hogy nem tudják megkülönböztetni a valóságot a hihetetlentől, a lehetségest a lehetetlentől, s méginkább azon, hogy szenvedélyesen vonzódnak a melodrámához, a hatásvadászathoz. Mi különösen jó van Eugène Sue regényeiben? – hű képei koruk társadalmának, s különösen feltűnő rajtuk a kor problémáinak hatása. És mi a gyengéjük, mi rontja el őket annyira, hogy olvasásuktól mindenkinek elmegy a kedve? – Túlzások, melodráma, hatásvadászat, Rudolf herceg-féle[8] képtelen jellemek – szóval csupa hamis, mesterkélt, természetellenes dolog – s mindez egyáltalában nem a korszerű kérdéseknek, hanem a tehetséghiánynak a következménye, mivel az író tehetségéből csak részletekre futja, az egész műre sohasem. Másfelől viszont utalhatunk Dickens műveire; ezeket mélyen áthatja a korunk iránti belső rokonszenv, de ez cseppet sem zavarja ezeknek az alkotásoknak a művészi kiválóságát.

Azt mondottuk, hogy a tiszta, önálló, feltétlen, vagy ahogy a filozófusok mondják, *abszolút* művészet soha sehol sem létezett. Ha mégis találhatunk ilyesfélét, az talán olyan korszakok művészi alkotása, melyekben a művészet elsőrendű fontosságot nyert, rendkívüli módon lekötötte a társadalom legműveltebb rétegét. Ilyenek például a XVI. század olasz iskoláinak festészeti alkotásai. Tartalmuk túlnyomóan vallásosnak mutatkozik, de ez jórészt csak látszat, s ezeknek a festményeknek a témája valójában – a szépség mint szépség, a szónak inkább plasztikus vagy klasszikus, mint romantikus értelmében. Vegyük például Raffaello Madonnáját, a XVI. század olasz festészetének ezt a remekét. Ki ne emlékeznék Zsukovszkijnak erről a csodálatos alkotásról írott cikkére, ki ne alkotott volna fogalmat róla már ifjúkora óta ennek a cikknek az alapján? Ki ne lenne tehát bizonyos abban, mint kétségtelen igazságban, hogy ez az alkotás elsősorban romantikus, hogy a Madonna arca a legmagasabb ideálja annak a földöntúli szépségnek, amelynek titka csak a bensőséges szemlélődés számára tárul fel, mégpedig csak az elragadtatás tiszta hevületének ritka pillanataiban? . . . E sorok írója nemrég látta ezt a képet. Nem szakértő a festészetben, nem merne tehát erről a csodálatos képről azzal a céllal be-

szélni, hogy meghatározza jelentőségét, értékét; de ha csak az ő egyéni benyomásáról s a kép romantikus vagy nemromantikus jellegéről van szó, úgy érzi, ebben az ügyben ő is megengedhet magának néhány szót. Zsukovszkij cikkét már régen olvasta, talán több mint tíz éve, de akkor szenvedélyes elragadtatással, az ifjúság egész hitével olvasta el újra és újra, s szinte kívülről tudta – így egy már ismert benyomásra várva lépett a híres kép elé. Sokáig nézett rá, otthagyta, más képekhez fordult, majd újra odament hozzá. Bármilyen kevéssé ért is a festészethez, az első benyomása egy szempontból tiszta és határozott volt: azonnal megérezte, hogy ez után a kép után nehéz méltányolni mások érdemeit s érdeklődni irántuk. Kétszer járt a drezdai képtárban, s mindkét alkalommal csak ezt a képet látta, akkor is, mikor másokat nézett, vagy semmit sem nézett. És most, ahányszor csak rágondol, mintha ott volna a szeme előtt, az emlék szinte felér a valósággal. De mennél tovább s mennél figyelmesebben szemlélte ezt a képet, mennél többet gondolkozott rajta akkor és azután, annál erősebb lett az a meggyőződése, hogy Raffaello Madonnája s az a madonna, amelyet Zsukovszkij mint Raffaellóét írt le, két teljesen különböző kép, melyeknek semmi közük, semmi hasonlatosságuk sincs egymáshoz. Raffaello Madonnája szigorúan klasszikus, egyáltalán nem romantikus alak. Arca azt a szépséget sugározza, amely önállóan létezik, varázsát nem a lélek valamilyen nemes kifejeződésétől kölcsönzi. Ellenkezőleg: erről az arcról semmit sem lehet leolvasni. A madonna arca, egész alakjához hasonlóan, kimondhatatlan nemességet és méltóságot áraszt. Királynő ő, magas méltóságának és egyéni nagyságának tudatával áthatva. Tekintetében van valami szigorú és tartózkodó, nem jóság és kedvesség, nem is büszkeség és megvetés, hanem mindezek helyett valami saját fenségéről meg nem feledkező leereszkedés. A kellem magasztos ideálja ő. De még árnyéka sincs benne a megfoghatatlannak, titokzatosnak, homályosnak vagy bizonytalannak, egyszóval: a romantikusnak; ellenkezőleg, minden annyira tisztán és világosan határozott, befejezett, a körvonalak oly szigorúan szabályosak és biztosak, az ecsetkezelés oly nemes, oly választékos! Ezen a képen csak az isteni gyermek arca fejez ki vallásos szemléletet, de azt a fajtát, mely kizárólag csak e kor katolicizmusára jellemző. A gyermek helyzete, az előtte állók (tudniillik a kép nézői) felé nyújtott karja, szemének tágranyitott pupillája haragot és fenyegetést, felhúzott alsó ajka pedig gőgös megvetést árul el. Ez nem a megbocsátás és kegyelem istene, nem a világ bűneiért bűnhődő bárány – ez az ítélő és büntető isten. Ebből követ-

kezik, hogy a gyermek alakjában sincsen semmi romantikus, sőt a kifejezése olyan egyszerű és határozott, oly világos, hogy azonnal tisztán megérted, amit látsz. Talán csak az istenség megjelenését elmélyedve figyelő angyalok emberfölötti értelmet sugárzó arcán található valami romantikus.

Természetes volna, hogy azt a bizonyos „művészetet" elsősorban a görögöknél keressük. Valóban, a szépség, a művészet éltető ereje alighanem uralkodó elem volt ennek a népnek az életében. Ezért az ő művészetük minden más művészetnél közelebb áll az úgynevezett tiszta művészet eszményéhez. És mégis – a szépség náluk inkább a létformája volt mindenféle tartalomnak, nem pedig maga a tartalom. A tartalmat a vallás vagy a közélet adta, de mindig érezhető volt a szépség uralkodó jellege. Tehát a görög művészet közelebb jutott az abszolút művészet eszményéhez, mint mások, de nem nevezhető abszolútnak, azaz a nemzeti élet minden egyéb megnyilvánulásától függetlennek. Shakespeare-re és főleg Goethére szokás hivatkozni, mint a tiszta, szabad költészet képviselőire, de ez a legsikertelenebb érvek közül való. Hogy Shakespeare a legnagyobb szabású alkotó zseni, kivételes költő, ahhoz nem fér kétség – de rosszul értékelik őt azok, akik költőisége mögött nem veszik észre a tartalom gazdagságát, a tanulságoknak és tényeknek a pszichológus, filozófus, történész, államférfi stb. számára kimeríthetetlen kincsét. Shakespeare-nél minden költészetként jelenik meg, de ez a minden sokkal több annál, mint hogy elférjen kizárólag a költészet fogalma alá. Az új művészetre általában jellemző, hogy a tartalom jut benne túlsúlyra a forma rovására, míg az antik művészetet a tartalom és forma egyensúlya jellemezte. Goethére még kevésbé lehet hivatkozni, mint Shakespeare-re. Két példával bizonyítjuk ezt. A múlt évi „*Szovremennyik*"-ben megjelent a fordítása Goethe „Wahlverwandschaften" című regényének, melyről már Oroszországban is esett szó nyomtatásban is; Németországban igen nagy tiszteletnek örvend ez a regény, nagyon sok cikket s egész könyveket írtak már róla. Nem tudjuk, mennyire tetszett az orosz közönségnek, tetszett-e neki egyáltalán – a mi dolgunk csak az volt, hogy megismertessük vele a nagy költőnek ezt a remekművét. Sőt azt hisszük, ez a regény inkább csodálkozást, mint tetszést keltett közönségünknél. Valóban, itt sok mindenen lehet csodálkozni! Egy leányka a birtok vezetésével kapcsolatos számlákat másolgatja; a regény hőse észreveszi, hogy a másolatok kézírása egyre jobban hasonlít az övéhez. „Te szeretsz engem" – kiált fel, s a nyakába borul. Ismételjük: az ilyesmit bármely más publikum is feltétlenül különösnek találná, nemcsak

a mienk. De a németek számára semmi különös nincs benne, mivel ez a német életnek egy kitűnően eltalált jellemvonása. Ilyen jellemvonások bőven vannak ebben a regényben, sőt sokan azt mondják – tisztesség ne essék szólván –, hogy az egész regény csak ilyen jellemvonásokból áll. Nem azt jelenti ez, hogy Goethe regénye annyira magán viseli a német társadalom bélyegét, hogy Németországon kívül különleges furcsaságként hat? Goethe „Faust"-ja viszont, természetesen, mindenütt remekmű. Ezt különösen szeretik emlegetni annak a tiszta művészetnek példájaként, mely semmi másnak nincs alávetve, csak saját belső, egyedül önmagából fakadó törvényeinek. Pedig hát – ne vegyék ezt zokon a tiszta művészet nemes lovagjai – a „Faust" teljesen visszatükrözi a korabeli német társadalom életét. A múlt század végének és e század elejének német filozófiai mozgalmai mind kifejezésre jutnak benne. Nemhiába idézgetik állandóan a „Faust" sorait Hegel iskolájának tagjai előadásaikon és filozófiai értekezéseikben. Nemhiába bocsátkozik Goethe a „Faust" második részében állandóan allegóriákba, melyek gyakran homályosak s az eszmék elvontsága miatt meg sem érthetők. Hol van itt a tiszta művészet?

Láttuk, hogy a görög művészet is csak valamivel jobban közelítette meg a többinél az úgynevezett tiszta művészet ideálját, de nem érte el egészen; ami az újabb művészetet illeti, az mindig távol állott ettől az ideáltól, s napjainkban még távolabb került tőle – de épp itt van az ereje. A tulajdonképpeni művészi érdek kénytelen teret engedni más, az emberiség számára fontosabb érdekeknek, s a művészet nagylelkűen vállalkozott is rá, hogy – mint orgánum – szolgálatába áll ezeknek. De ezzel egyáltalán nem szűnt meg művészet lenni, csak új jelleget kapott. Ha megfosztanánk a művészetet attól a jogától, hogy a társadalom érdekeit szolgálja – nem emelnénk fel, hanem lealacsonyítanánk, mivel életerejétől, értelmétől fosztanánk meg, szibariták élvezeti cikkévé, tunya henyélők játékszerévé tennénk. Sőt ezzel meg is ölnénk – bizonyság rá korunk festészetének szomorú helyzete. Mintha észre se venné a körülötte zajló életet, behunyva szemét minden eleven, mai valóság előtt, ez a művészet az elavult múlton igyekszik fellelkesülni, az onnan készen kapott ideálokat őrzi, melyektől az emberek már rég elhidegültek, melyek már senkit sem érdekelnek, nem hevítenek, senkiben sem keltenek eleven együttérzést.

Platón szerint a geometriát a kézműiparban alkalmazni – a tudomány lealázását, profanizálását jelenti. Érthető ez ilyen lelkes, romantikus idealistánál, aki kicsiny köztársaság polgáraként élt, melynek társadalmi

élete is egyszerű, tagolatlan volt – ugyanebben viszont ma még a naiv ostobaság eredetisége sincs meg. Mondják, Dickens regényei nagymértékben elősegítették az angol tanintézetek megjavítását, melyekben a könyörtelen vesszőzés, a gyermekek iránti barbár bánásmód volt mindennek az alapja. Mi a rossz abban – kérdezzük mi –, hogy Dickens ezt mint költő érte el? Ettől talán esztétikailag rosszabbak lettek a regényei? Nyilvánvaló itt a félreértés: látják, hogy művészet és tudomány nem egy és ugyanaz, de nem látják, hogy különbségük egyáltalán nem tartalmukban van, hanem az adott tartalom feldolgozásának módjában. A filozófus szillogizmusokban beszél, a költő pedig formákban és képekben – de mindketten ugyanazt mondják. A közgazdász statisztikai adatokkal felfegyverezve *bebizonyítja,* értelmére hatva olvasóinak vagy hallgatóinak, hogy egy bizonyos társadalmi osztály helyzete sokat javult vagy sokat romlott ilyen és ilyen okok következtében. A költő, a valóság élénk, eleven ábrázolásával felfegyverezve, *megmutatja,* hű képet nyújtva, a fantáziájára hatva olvasóinak, hogy egy bizonyos társadalmi osztály helyzete sokat javult vagy romlott, ilyen és ilyen okok következtében. Egyik *kimutat,* másik *megmutat,* de mindkettő *meggyőz,* csak az egyik logikai érvekkel, a másik – képekkel. De az elsőt kevesen hallják és értik meg, a másikat – mindenki. A társadalom legmagasabb és legszentebb célja a minden egyes tagjára egyformán kiterjedő jólét. Ennek a jólétnek az útja a tudatosítás, a tudatosítást pedig a művészet éppúgy elősegíti, mint a tudomány. Tudomány és művészet egyaránt nélkülözhetetlen itt, se a tudomány nem pótolhatja a művészetet, se a művészet a tudományt.

Az igazság helytelen, hibás értelmezése még nem semmisíti meg magát az igazságot. Ha akadnak is emberek, méghozzá értelmesek és jószándékúak, akik igyekeznek társadalmi kérdéseket költői formában előadni, de közben eleve hiányzik belőlük a szikrája is a költői tehetségnek, ebből még egyáltalán nem következik, hogy a társadalmi kérdések idegenek a művészettől és ártalmasak ránézve. Ha ugyanezeknek az embereknek a tiszta művészet szolgálatára támadt volna kedvük, bukásuk még feltűnőbb volna. A ma már elfelejtett „Pan Podsztolics"[9] például, mely több mint tíz éve jelent meg azzal a dicséretes céllal, hogy képet adjon a fehérorosz jobbágyság helyzetéről, rossz regény volt. Mégsem volt teljesen hiábavaló, s ha rettenetes unalommal is, de elolvasták néhányan. Persze, a szerző jobban elérte volna nemes célját, ha a regény tartalmát cikkek vagy élménszerű beszámolók formájában adja elő, nem nyúl a költészethez; de ha tiszta költői regény írására vállalkozott volna, még

kevésbé ért volna célt. Az „irányzat" bűvös szava sok embert rabul ejt ma; azt hiszik, hogy ezzel minden el van intézve, s nem értik meg, hogy a művészet világában először is semmiféle irányzat nem ér tehetség nélkül egy krajcárt se, másodszor pedig magát az irányzatot nem az agyában, hanem mindenekelőtt a szívében, a vérében kell hordania az írónak; hogy az elsősorban érzés, ösztön legyen, s csak azután – ha úgy tetszik – tudatos gondolat; nem értik, hogy az irányzatra éppúgy születni kell, mint magára a művészetre. A másoktól látott-hallott és – ha úgy tetszik – annak rendje és módja szerint megértett eszme, ha nem olvad fel saját természetünkben, ha egyéniségünk nem hagy rajta nyomot, holt tőke marad nemcsak a költészetben, hanem mindenféle irodalmi tevékenységben. Bármennyire a természet után írtok is, bármennyire toldozgatjátok is irományaitokat kész eszmékkel és jószándékú „tendenciákkal" – ha nincs bennetek költői tehetség, ezek az irományok senki számára sem idézik fel az eredetit, eszméitek és irányzataitok pedig retorikus közhelyek maradnak.

Ma csak két eset lehetséges a naturalista iskola íróitól eredő műveknél: vagy a társadalmi lét valamelyik oldalának képe a mű, át van hatva a valóság és igazság iránti hűségtől, s ebben az esetben ihlet szüleménye, magán viseli a teremtő erő bélyegét, vagy pedig, ellenkező esetben, senkit sem képes megragadni és meggyőzni, és senki sem lát benne semmi hasonlatosságot a valósághoz. Ezt az utóbbit állítják ennek az iskolának az ellenségei – de akkor felmerül a kérdés: mi az oka annak, hogy egyrészt olyan nagy sikert aratnak ezek a művek az olvasóközönség többségénél, másrészt pedig úgy felingerlik az ellentábort? Hát csak az arany középszerűség élvezheti azt az irigylésre méltó kiváltságot, hogy nem ingerel fel senkit és nincs haragosa, ellensége? . . .

. . . Sokkal igazabb mindezeknél a vádaknál az a tény, hogy a naturalista iskola írói személyében az orosz irodalom az igazi, helyes útra tért, az ideálok és az ihlet eredeti forrásához fordult, s ezáltal egyszerre lett korszerűvé és orosszá. Nem is igen tér már le erről az útról, mivel ez az egyenes útja az eredetiségnek és annak, hogy minden külső, idegen befolyástól megszabaduljon. Egyáltalán nem azt akarjuk ezzel mondani, hogy mindig megmarad ugyanabban az állapotában, amiben most van; nem, előre fog menni, megváltozik, de a természet iránti hűségéről már sohasem fog elfeledkezni. Sikerei minket semmiképpen nem szédítenek meg, cseppet sem akarjuk túlozni ezeket. Nagyon jól tudjuk, hogy irodalmunk

most még az igyekezetnél tart, nem a beérkezésnél, kialakulóban van csak, még nem alakult ki. Egész sikere abban állt eddig, hogy már megtalálta igazi útját, nem keresi többé, hanem egyre szilárdabb és határozottabb léptekkel halad tovább rajta. Jelenleg nincs irányítója, nincsenek elsőrangú tehetségei, de így is megőrzi saját karakterét és már külön segítség nélkül is a helyes úton megy, melyet világosan lát . . .

NYIKOLAJ GAVRILOVICS CSERNISEVSZKIJ (1828–1889)

Orosz forradalmi demokrata társadalomtudós, író, esztéta, kritikus. Az esztétikai tudomány történetében jelentős szerepet játszik materialista művészetfelfogása, amely szerint a művészet a valóság esztétikai reprodukálása. Fejtegetései előrevitték a szépség mibenlétét kutató materialista elméletet. Felismerte, hogy a különböző társadalmi osztályoknak más és más a szépségideálja. A művészet lényegét megfogalmazó végkövetkeztetései a kritikai realizmus elméleti megalapozásához járultak hozzá. Ám meghatározásai nem mentesek korlátoktól sem. Esztétikai művei magyarul: *Válogatott esztétikai tanulmányok* (1950), *Válogatott filozófiai művei*. Első rész. *Esztétikai tanulmányok* (1952).

A MŰVÉSZET ESZTÉTIKAI VISZONYA A VALÓSÁGHOZ

(Részlet)[1]

... A művészet minden alkotásának első és általános értelme, hogy a valóságos életnek az ember számára érdekes jelenségeit reprodukálja. A valóságos életen, persze, nemcsak az embernek az objektív világ tárgyaihoz és élőlényeihez való viszonyát értjük, hanem belső életét is; néha az ember álmokban él – akkor az álmoknak (bizonyos fokig és bizonyos időre) bizonyos objektív értelme van számára; még gyakrabban saját érzelemvilágában él az ember; ha ezek az állapotok elérik az érdekesség fokát, akkor a művészet is reprodukálhatja őket. Ezt azért említjük meg, hogy megmutassuk, mennyiben fogja át meghatározásunk a művészet fantasztikus tartalmát is.

Fentebb azonban arról is beszéltünk, hogy a művészetnek a reprodukción kívül még más értelme is van: az élet magyarázata; ez bizonyos fokig minden művészet számára elérhető: gyakran elegendő a tárgyra fordítani a figyelmet (amit a művészet mindig megtesz), hogy értelme

felszínre kerüljön vagy az élet jobb megismerésére késztessen. Ebben az értelemben a művészet semmiben sem különbözik a tárgyról való beszédtől; a különbség csak az, hogy a művészet jobban eléri célját, mint az egyszerű beszéd, még inkább, mint a tudományos elbeszélés: az élet formájában ugyanis sokkal könnyebben ismerkedünk meg a tárggyal, sokkal hamarabb kezdünk érdeklődni iránta, mint amikor a tárgyra való száraz utalással állunk szemben. Cooper regényei jobban megismertették a társadalmat a vademberek életével, mint az etnográfiai elbeszélések vagy azok a fejtegetések, melyek a vadak élete tanulmányozásának fontosságát emelik ki. De míg a művészetek általában mindig új, érdekes tárgyakra mutatnak rá, addig a költészet szükségszerűen a tárgyak lényeges vonásait emeli ki élesen és világosan. A festészet a tárgyat reprodukálja összes részleteivel, szintúgy a szobrászat; a költészet nem foghat át túlságosan sok részletet és szükségképpen sokat kihagy képeiből, figyelmünket a megtartott vonásokra összpontosítja. Ebben látjuk a költői képek előnyét a valóságos képek fölött, de ugyanazt csinálja minden különös szó a tárgyával: a szó (a fogalom) szintén mellőzi a tárgy minden véletlen vonását, s megőrzi minden lényeges vonását; megtörténhetik, hogy a tapasztalatlan felfogás számára a szó világosabb a tárgynál; pedig ez a világossátétel csak gyengítés. Nem tagadjuk a rövidített tankönyvek viszonylagos hasznát: de nem hisszük, hogy Tappe *Orosz történelme,* mely igen hasznos gyerekek számára, jobb legyen Karamzin *Történelménél,* melyből e kivonat készült.[2] Valamely tárgy vagy esemény egy költői alkotásban talán könnyebben érthető, mint a valóságban; mi azonban csak a valóságra való világos és eleven utalást becsüljük benne, s nem ismerjük el, hogy önálló értelme van, mely a valóságos élet teljességével versenyezni képes volna. Hozzá kell tennünk, hogy a prózai elbeszélés e tekintetben ugyanazt teszi, amit a költészet. A figyelemnek a tárgy lényeges vonásaira történő összpontosítása nem a költészet különleges sajátossága, hanem minden értelmes beszéd általános kelléke.

A művészet lényege annak reprodukálása, ami az embert a valóságban érdekli. De amikor az ember érdeklődik az élet jelenségei iránt, szükségszerűen – tudatosan vagy öntudatlanul – ítéletet kell mondania róluk; a költő vagy művész nem szűnhet meg ember lenni általában, és azért, még ha akarná is, nem tartózkodhatik az ítéletmondástól az általa ábrázolt jelenségek fölött; ezt az ítéletet műve fejezi ki – s ez a műalkotás újabb értelme, minek révén a művészet az ember erkölcsi tevékenységeinek sorába kerül. Vannak emberek, akiknél az élet fölötti

ítéletmondás szinte nem áll másból, mint abból, hogy a valóság bizonyos oldalai felé vonzódnak, másokat pedig kikerülnek: ezek olyan emberek, akiknél az észbeli tevékenység gyönge; ha az ilyen ember költő vagy művész, akkor műveinek csak az a jelentősége, hogy az élet neki rokonszenves oldalait ábrázolja. De hogyha oly ember van megáldva művészi tehetséggel, akinek értelmi tevékenységét különböző kérdések szenvedélyesen foglalkoztatják, akkor műveiben, tudatosan vagy öntudatlanul, kifejezésre jut az a törekvés, hogy eleven ítéletet mondjon ama jelenségek fölött, melyek őt érdeklik (és kortársait is, mert egy gondolkodó ember nem gondolkodhatik jelentéktelen, csak őt érdeklő kérdéseken), festményeiben vagy regényeiben, költeményeiben, drámáiban a gondolkodó embernek az életből fakadó kérdéseit veti fel és oldja meg; alkotásai, hogy úgy fejezzem ki magamat, az élet által felajánlott témákról fognak szólani. Ez az irányzat valamennyi művészetben kifejezést nyerhet (a festészetben hivatkozhatunk a hétköznapi életet ábrázoló képekre és sok történelmi képre), de különösen a költészetben, melynek legnagyobb a lehetősége egy határozott gondolat kifejezésére. Akkor a művész gondolkodóvá válik, s a művészi alkotás megmaradván a művészet területén, tudományos jelentőséget nyer. Magától értetődik, hogy ebben a tekintetben a műalkotás a valóságban nem találhat számára megfelelőt – de csak formáját illetően, ami a tartalmát illeti, maguk a kérdések, melyeket a művészet felvet vagy megold, azok mind megtalálhatók magában az életben is, csak szándék, arrière-pensée[3] nélkül. Tegyük fel, hogy a művészi alkotás ezt a gondolatot fejti ki: „az egyenes úttól való ideiglenes eltérés nem pusztítja el az erős embert", vagy: a „végletek vonzzák egymást", vagy az önmagával meghasonlott embert ábrázolják; vagy, ha úgy tetszik, a szenvedélyek harcát a magasabb törekvésekkel (a „Faust" különböző alapeszméire utalunk); vajon nincsenek a valóságos életben olyan esetek, amelyekben ugyanaz a helyzet adódik? Vajon az élet szemlélete nem vezet-e magasabbrendű bölcsességhez? Vajon a tudomány nem az élet egyszerű absztrakciója, az életnek egy formulába való tömörítése? Mindazt, amit a tudomány és a művészet kifejez, megtalálhatjuk az életben, mégpedig legteljesebb és legtökéletesebb formában, összes eleven részleteivel, amelyekben rendesen a dolog igazi értelme rejtőzik: a tudomány és művészet pedig mindezt gyakran nem érti meg és még gyakrabban nem tudja felölelni; a valóság eseményeiben minden igaz, nincs benne sem hazugság, sem a szempont egyoldalú korlátoltsága, melyben minden emberi alkotás szenved – mind az oktatás, mind a tudomány: az élet teljesebb, igazabb, sőt még művé-

szibb is az összes tudós és költő műveinél. De az élet nem gondol arra, hogy megmagyarázza nekünk jelenségeit, nem törődik axiómák kifejtésével; a tudomány és költészet alkotásaiban ellenben ez megtörténik; persze a következtetések nem teljesek, a gondolatok egyoldalúak az élethez képest; de zseniális emberek vonták le őket számunkra, segítségük nélkül a mi következtetéseink még egyoldalúbbak, még szegényebbek volnának. A tudomány és művészet (költészet) az élet tanulmányozásának kézikönyve (Handbuch) kezdők számára; értelmük a források olvasására való előkészítés, s ezért időről időre „útmutatóul" szolgálnak. A tudomány nem is tagadja ezt; a művészek sem alkotásuk lényegéről tett futólagos megjegyzéseikben; egyedül az esztétika hangoztatja továbbra is, hogy a művészet magasabbrendű az életnél és a valóságnál.

Összefoglalva az eddig mondottakat, a művészetre vonatkozólag ez a felfogás alakul ki: a művészet alapvető értelme mindennek reprodukciója, ami az ember számára az életben érdekes; különösen a költészet alkotásaiban igen gyakran előtérbe kerül az élet magyarázata is, jelenségei fölötti ítélkezés. A művészet éppúgy viszonylik az élethez, mint a történetírás; tartalmilag csak az a különbség, hogy a történetírás az emberiség életéről ad számot, különösen tekintetbe véve a tények igazságát, a művészet pedig az emberek életéről mond el történeteket, amelyekben a tények igazságát helyettesíti a pszichológia és az erkölcs igazsága. A történetírás első feladata az élet reprodukciója; a második, amelyet nem minden történész teljesít: megmagyarázni az életet; ha a történész a második feladattal nem törődik, akkor egyszerű krónikás marad, és művei csupán anyagul szolgálnak az igazi történész számára, vagy nem egyebek a kíváncsiság kielégítését szolgáló olvasmánynál; ha a történész figyelembe veszi a második feladatot, akkor gondolkodóvá válik, s ezáltal alkotása tudományos értékű lesz. Ugyanezt mondhatjuk a művészetről. A történetírás nem tart igényt arra, hogy az élettel versenyezzen, tudatában van annak, hogy képei halványak, nem teljesek, többé-kevésbé hamisak vagy legalábbis egyoldalúak. Az esztétikának el kell ismernie, hogy a művészet éppen úgy és ugyanazokból az okokból távol van attól, hogy a valósággal versenyezzen, még inkább attól, hogy szépségét túlhaladja.

De a művészet ilyen felfogása mellett hol marad az alkotó fantázia? Mi a szerepe? Nem akarjuk kifejteni, hogy honnan ered a művészetben a képzelet joga arra, hogy megváltoztassa azt, amit a költő látott és hallott. Ez úgyis világos a költői alkotás célkitűzéséből; mert a művésztől

az élet bizonyos oldalának hű reprodukcióját követeli, nem pedig valamely egyes esetéét; csak meg akarjuk vizsgálni, hogy miért szükséges a fantázia beavatkozása a kombináció segítségével az érzékeink tapasztalta világ átalakítására és valami formailag újnak teremtésére. Tegyük fel, hogy a költő saját életének tapasztalatából vesz egy eseményt, melyet tökéletesen ismer (ez ritka eset, rendesen sok lényegesen fontos részlet a homályban marad és a képzeletnek az összefüggés kedvéért ki kell egészítenie az elbeszélést); mégis azt tételezzük fel, hogy a kiválasztott esemény művészi szempontból teljesen zárt egész, úgyhogy a róla szóló egyszerű elbeszélés tökéletesen művészi alkotást eredményez; vagyis oly eseményt veszünk, melynél a kombináló fantázia legkevésbé látszik szükségesnek. Akármilyen nagyszerű azonban az emlékezet, nem képes minden részletet megtartani, különösen azokat nem, melyek a dolog lényegét illetően nem fontosak; de sok közülük fontos az elbeszélés művészi teljessége szempontjából; és a költő kénytelen átvenni őket más, emlékében maradt jelenetekből (pl. valakivel folytatott beszélgetés, helyzetkép, a vidék leírása stb.); persze az ezekkel a részletekkel való kiegészítés még nem változtatja meg az eseményt, s a művészi elbeszélés a valóságosan történtektől csak formában különbözik. De ez még nem meríti ki a fantázia beavatkozását. A valóságos esemény más, vele csak külsőleg összefüggő eseményekkel kereszteződik, minden lényegbevágó összefüggés nélkül; ha az általunk kiválasztott eseményt elkülönítjük más eseményektől és fölösleges epizódoktól, látni fogjuk, hogy ez az elkülönítés új hézagokat hagy az elbeszélés eleven teljességében; a költőnek ezeket újra ki kell töltenie. És ez még nem minden: az elkülönítés nemcsak az esemény sok mozzanatát fosztja meg eleven teljességétől, hanem sok esetben meg is változtatja jellegüket – és az esemény az elbeszélésben már nem az marad, ami a valóságban volt, vagy pedig a költő a lényeg megőrzése kedvéért kénytelen sok olyan részletet *megváltoztatni,* melynek igazi értelme csak az esemény valóságos körülményei között van, és a tőle elkülönödő elbeszélés kihagyott. Amint látjuk, a költő alkotó erejének tevékenységi köre igen kevéssé zavartatja magát a művészet lényegére vonatkozó fogalmaink által. De tanulmányunk tárgya a művészet mint objektív alkotás, s nem mint a költő szubjektív tevékenysége; azért nem volna éppen helyes belemerülnünk a költő művei anyagához való különböző magatartásainak felsorolásába: megmutattuk ezen magatartások egyikét, mely legkevésbé kedvez a költő önállóságának, s azt találtuk, hogy a művészet lényegét illető felfogásunk mellett a művész még ebben a helyzetben sem veszti el azt az alapvető

tulajdonságát, mely nem egy költő vagy művész sajátossága, hanem általában az ember valamennyi tevékenységéé – azt a leglényegesebb jogot és sajátosságot, hogy az objektív valóságot tevékenysége színterének tekintse. A kombináló fantázia beavatkozása más körülmények között még szélesebb: amikor például a költő nem ismeri teljesen az esemény részleteit, amikor csak mások egyoldalú, hamis vagy művészi szempontból nem teljes, legalábbis a költő személyes szempontjából nem teljes elbeszéléséből ismeri azokat és a szereplő egyéneket. A kombinálásra vagy változtatásra való szükségszerűség nem abból ered, hogy a valóságos élet nem mutatja azokat a jelenségeket, melyeket a költő vagy művész ábrázolni akar, hiszen az élet sokkal gazdagabban és teljesebben tartalmazza őket, mint bármilyen művészi alkotás – oka inkább az, hogy a valóságos élet képe és a valóságos élet nem tartoznak a létnek ugyanabba a szférájába, a különbség onnan ered, hogy a költő nem rendelkezik a valóságos élet eszközeivel. Az operának zongorára való átírásánál elvész a részletek és hatások legnagyobb része; lehetetlen az emberi hangot vagy a teljes zenekart átplántálni a szánalmas, szegény, halott hangszerbe, amelynek lehetőség szerint reprodukálnia kell az operát; azért az áttételnél sok mindent meg kell változtatni, sokat ki kell egészíteni – nem abban a reményben, hogy az átírásban az opera szebb lesz, mint eredeti formájában volt; hanem hogy az operát az átírás okozta szükséges rontásokért a lehetőség szerint bizonyos kárpótlás érje; nem azért, hogy az átíró kijavítsa a zeneszerző hibáit, hanem egyszerűen azért, mert nem rendelkezik a zeneszerző eszközeivel. Még nagyobb a különbség az élet és a költő rendelkezésére álló eszközök között. Egy költői mű fordítója kénytelen a fordított művet bizonyos fokig módosítani; hogyne volna akkor szükség az átformálásra az eseményeknek az élet nyelvéből a költészet fukar, halvány és halott nyelvére való fordításánál?

* * *

A valóság védelme a fantáziával szemben, a törekvés annak kimutatására, hogy a művészi alkotás nem állja meg a versenyt az eleven valósággal szemben: íme ez e tanulmány lényege. De vajon nem jelenti-e a művészet lekicsinylését, ha úgy beszélünk a művészetről, ahogy ezt a szerző tette? Igen, akkor, ha annak kimutatása, hogy a művészi alkotások művészi tökéletességben alacsonyabbak a valóságos életnél, a művészet lekicsinylését jelenti; lázadni a dicsőítők ellen még nem jelent ócsár-

lást. A tudomány nem képzeli azt, hogy magasabbrendű a valóságnál; ez nem szégyen számára. Ne gondolja a művészet sem, hogy túlhaladja a valóságot; ez az ő számára sem lealacsonyító. A tudomány nem szégyelli azt mondani, hogy célja a valóság megértése és megmagyarázása, és a magyarázatoknak az ember jóléte emelésére történő felhasználása, a művészet se szégyellje elismerni, hogy célja – amennyire erejéből telik – kárpótolni az embert a drága valóság reprodukciójával és az életnek az ember javát szolgáló magyarázásával, olyankor, amikor a valóság nyújtotta tökéletes esztétikai élvezet elérhetetlen.

Hadd elégedjék meg a művészet magas, szép rendeltetésével: a valóság hiánya esetében lépjen helyébe pótlék formájában, s legyen az élet tankönyve az ember számára. A valóság magasabbrendű az álmoknál és a valóság jelentősége magasabbrendű a fantasztikus igényeknél.

* * *

A szerző feladata volt a művészi alkotásoknak az élet jelenségeihez való viszonyát elemezni, megvizsgálni, hogy helyes-e az uralkodó felfogás, mely szerint a művészi alkotás alapvető tartalma, az igazi szépség, az objektív valóságban nem létezik és csak a művészet által valósítható meg. Ezzel a kérdéssel szorosan összefügg a szép lényegének és a művészet tartalmának kérdése. A szép lényegének elemzése meggyőzte a szerzőt arról, hogy a szép: az élet. Ilyen döntés után meg kellett vizsgálni a fenséges és tragikus fogalmát, melyek a szép szokásos meghatározása szerint a szép mozzanatai, és fel kellett ismerni, hogy a fenséges és a szép a művészetnek nem egymásnak alávetett tárgyai. Ez már fontos eszköz volt a művészet tartalmára vonatkozó kérdés eldöntéséhez. De ha a szép az élet, akkor önmagától oldódik meg a művészet és a valóság szépségének viszonya. Miután elvetettük azt a felfogást, hogy a művészet eredete az ember elégedetlensége a valóságban található széppel, meg kellett vizsgálnunk, hogy a művészet milyen szükségletből fakad, mi az igazi jelentősége. Ez a tanulmány fő eredménye.

1. A szép eme meghatározása: „a szép az általános eszme megnyilvánulása egyéni megjelenésben", nem bírja el a kritikát; túlságosan tág, mert minden emberi tevékenység formális meghatározása.

2. A szép igazi meghatározása így hangzik: „a szép: az élet"; az ember szép lénynek tartja azt a lényt, amelyben az életet úgy látja, ahogy azt ő értelmezi; szép tárgy az a tárgy, amely az életre emlékezteti őt.

3. Ezt az objektív szépet, vagy lényegénél fogva szépet meg kell különböztetni a forma tökéletességétől, mely az eszme és forma egységén alapszik, vagy azon, hogy a tárgy tökéletesen megfelel rendeltetésének.

4. A fenséges hatása az emberre egyáltalában nem abból magyarázható, hogy az abszolút eszméjét kelti fel benne; ezt szinte sohasem teszi.

5. Az ember azt tekinti fenségesnek, ami sokkal nagyobb azoknál a tárgyaknál és sokkal erősebb azoknál a jelenségeknél, melyekkel össze szokta hasonlítani.

6. A tragikus nem függ össze alapvető módon a sors vagy a szükségszerűség eszméjével. A valóságos életben a tragikus többnyire véletlen, nem az őt megelőző mozzanatok lényegéből folyik. A szükségszerűség formája, melyhez a művészet a tragikumot hozzáidomítja, a művészi alkotás szokásos elvéből következik: „a kibontakozásnak a bonyodalomból kell kinőnie", vagy pedig a sorsfogalomnak a költő által megadott helytelen értelmezéséből.

7. A tragikus az új európai műveltség értelmében „a szörnyű az ember életében".

8. A fenséges (és mozzanata: a tragikus) nem válfaja a szépnek; a fenséges és a szép eszméi teljesen különbözők egymástól; köztük nincs sem belső összefüggés, sem belső ellentétesség.

9. A valóság nemcsak elevenebb, de tökéletesebb is a fantáziánál. A fantázia képei csak a valóságnak sápadt és szinte mindig rosszul sikerült átalakításai.

10. Az objektív valóságban a szép tökéletesen szép.

11. Az objektív valóságban létező szép tökéletesen kielégíti az embert.

12. A művészet egyáltalában nem az ember ama szükségletéből fakad, hogy a valóság szépségének hiányait pótolja.

13. A művészi alkotások szépsége nemcsak azért alacsonyabbrendű a valóság szépségénél, mert a valóság keltette hatás elevenebb a művészi alkotások ébresztette hatásnál, a művészet alkotásai alacsonyabbrendűek a valóság szépségénél (mint ahogy alacsonyabbrendűek a valóság fenségességénél, tragikusságánál és komikusságánál) esztétikai szempontból is.

14. A művészet tere nem szorítkozik az esztétikai értelemben vett szépre, vagyis arra a szépre, mely eleven lényegénél fogva az, és nemcsak formatökélye alapján szép: a művészet mindent reprodukál, ami az életben az ember számára érdekes.

15. A forma tökéletessége (az eszme és forma egysége) nem az esztétikai értelemben vett művészetnek (szépművészeteknek) jellemző vo-

nása; a szép mint az eszme és kép egysége vagy az eszme tökéletes megvalósítása minden gyakorlati tevékenységnek célja.

16. Az a szükséglet, mely az esztétikai értelemben vett művészetet (a szépművészetet) létrehozza, ugyanaz, ami igen gyakran az arcképfestészetben jut kifejezésre. Az arcképet nem azért festik, mert az eleven ember vonásai nem elégítenek ki minket, hanem azért, hogy az eleven emberre való emlékezésünket alátámassza, amikor az nincs a szemünk előtt, és azért, hogy bizonyos fogalmat adjon róla azoknak az embereknek, akik nem látták. A művészet reprodukciói csak arra emlékeztetnek, ami számunkra az életben érdekes, és bizonyos mértékig igyekeznek az élet ama oldalaival megismertetni minket, melyeket a valóságban tapasztalni vagy megfigyelni nem volt alkalmunk.

17. Az élet reprodukciója a művészet általános lényegét alkotó jellemvonása; a művészet alkotásainak gyakran más jelentőségük is van: az élet megmagyarázása; gyakran tartalmazzák az élet jelenségei fölött mondott ítéletet is.

II

A POLGÁRI ESZTÉTIKA TÖRTÉNETE 1848 UTÁN

ARTHUR SCHOPENHAUER
(1788–1860)

Német filozófus. Irracionalista filozófiája szerint a valóság megismerhetetlen lényege egyfajta misztikus „akarat", mely kudarcra kárhoztat minden tudatos emberi cselekvést. Esztétikájának központi gondolata, hogy a művészet az „akarat", a lényeg érdek nélküli szemlélésére szolgál és a hamis jelenségvilág mögött észrevételi a lét kozmikus értelmetlenségét.

A SZÉP METAFIZIKÁJÁHOZ ÉS AZ ESZTÉTIKÁHOZ

(Részletek)[1]

A szép metafizikájának tulajdonképpeni problémája egyszerűen így fejezhető ki: hogyan lehetséges tetszést és örömet találni valamely tárgyon, anélkül, hogy annak bárminő vonatkozása volna akaratunkra?

Mindenki érzi ugyanis, hogy valamely dologban való öröm és tetszés tulajdonképpen csak akaratunkhoz, vagy ahogy szívesen szokták kifejezni, céljainkhoz való viszonyából fakadhat; úgyhogy az akarat ösztönzése nélküli öröm ellentmondásnak látszik. A szép mint ilyen mégis nyilvánvalóan felkelti tetszésünket, örömünket, anélkül, hogy bárminő vonatkozása volna személyes céljainkra, tehát akaratunkra.

Az én megoldásom az volt, hogy a szépben mindig az eleven és élettelen természet lényeges és eredeti alakját, tehát Platónnak reájuk vonatkozó ideáit fogjuk fel, és hogy ennek a felfogásnak föltétele, lényeges kiegészítője a megismerés akarattól mentes szubjektuma, azaz egy tiszta intelligencia, szándékoktól és céloktól menten. Ezáltal valamely esztétikai fölfogás bekövetkeztekor az akarat teljesen eltűnik a tudatból. Azonban kizárólag az akarat a forrása minden szomorúságunknak, szenvedésünknek.

Ennek eltűnése hát az eredete mindannak a tetszésnek és örömnek, ami a szép fölfogását kíséri. E fölfogás tehát a szenvedés egész lehető-

ségének megvonásán alapul. – Ha valaki azt az ellenvetést tenné, hogy akkor az öröm lehetősége is megszűnnék; úgy arra kell őt emlékeztetni, hogy – mint többször kifejtettem – a boldogság, a kielégülés negatív természetű, azaz egy szenvedésnek a vége, viszont a fájdalom pozitívum. Ennélfogva minden akarásnak a tudatból való eltűnésével mégis az öröm állapota marad meg, azaz minden fájdalom távollétének állapota, sőt itt még lehetőségének távolléte is, amennyiben az individuum, tisztán megismerő és már nem akaró szubjektummá változva, mégis tudatában marad önmagának és tevékenységének, éppen mint ilyennek. Miként tudjuk, a világ mint akarat az elsőrendű (ordine prior) és mint értelem a másodrendű világ (ordine posterior). Amaz a vágyakozásnak, tehát a fájdalomnak és ezerszeres jajnak világa. A második azonban önmagában lényegileg fájdalomtalan; s hozzá van még benne egy figyelemreméltó, végig jelentőséges, legalábbis mulattató látványosság. Ennek élvezetében áll az esztétikai öröm.* – A megismerés tiszta szubjektumává válni annyit tesz, mint önmagától megszabadulni**, mivelhogy azonban az emberek ezt legtöbbször nem bírják, a dolgok amaz objektív felfogására, amely a művész tehetségét jelenti, rendszerint képtelenek . . .

Ha azonban az egyéni akarat a neki juttatott elképzelőerőt egy ideig szabadjára hagyja és egyszer teljesen feloldja az alól a szolgálat alól, amiért keletkezett és van, úgyhogy ez az elképzelőerő ezúttal elveti az akaratra vagy a saját személyére irányuló gondját, amely egyedüli természetes témája és ennélfogva rendes foglalkozása, de azért mégsem szűnik meg erélyesen tevékenykedni és a szemlélhetőt teljes megfeszültséggel világosan felfogni, akkor az elképzelőerő rövidesen egészen objektívvé válik, azaz az objektumok hűséges tükrévé lesz, vagyis, tüzetesebben, a mindenkori objektumokban adódó akarat objektivációjának médiuma, amely akaratnak legbenseje most annál tökéletesebben domborodik ki az elképzelőerőben, minthogy a szemlélet tovább tart, amíg csak a szemlélhetőt teljesen ki nem merítette. Csak így keletkezik, a

* A tökéletes kielégülés, a végleges megnyugvás. a valóban kívánatos állapot mindig csak képben adódik számunkra, műalkotásban, költeményben, zenében. Ebből persze azt a bizakodást lehetne meríteni, hogy valahol mégis csak meg kell lenniük.

** A megismerés tiszta szubjektuma akkor következik be, ha az ember megfeledkezik magáról, hogy teljesen felolvadjon a szemlélt tárgyakban; úgyhogy a tudatban csak azok maradnak vissza.

tiszta szubjektummal a tiszta objektum, azaz a szemlélt objektumban megjelenő akarat tökéletes manifesztációja, amely manifesztáció éppen ezen akaratnak (platóni) i d e á j a. Az ilyen idea felfogása azonban megköveteli, hogy egy objektum szemléletekor valóban elvonatkoztassák időbeli és térbeli helyétől és ezáltal individualitásától. Mert ez a, mindig az okozatiság törvénye által meghatározott h e l y hozza azt az objektumot velem mint individuummal valaminő viszonyba; ennélfogva csupán ama helynek mellőzésével válik az objektum i d e á v á, és ugyanezzel válok magam a megismerés tiszta szubjektumává. Ezért minden festmény, már azáltal, hogy a röpke pillanatot mindenkorra megrögzíti és így az időből kiragadja, nem az egyénit adja, hanem az i d e á t, a maradandót minden változásban. Az imént szubjektumban és objektumban követelt változásnak feltétele nemcsak az, hogy a megismerő eredeti szolgálattételétől elvonassék és teljesen magára hagyassék, hanem az is, hogy mégis teljes energiájával tevékeny maradjon, annak ellenére, hogy tevékenységének természetes serkentője, az akarat ösztökélése, most hiányzik.

Itt van a nehézség, és e nehézségben rejlik a dolog ritka volta; mert minden gondolkodásunk és törekvésünk, hallásunk, látásunk, természetszerűleg mindenkor, közvetve vagy közvetlenül, számtalan nagyobb és kisebb személyes célunk szolgálatában áll, és ehhez képest az a k a r a t készteti a megismerőerőt működésének teljesítésére; e serkentés híján tüstént ellanyhul. Az ily sarkallásra tevékeny megismerés teljesen elegendő is a gyakorlati élet számára, sőt a szaktudományok számára is, amelyek mindig csak a dolgok v i s z o n y l a t a i r a, nem pedig azoknak saját és benső lényegére irányulnak; innen is van, hogy minden megismerésük az ok tételének, a viszonylatok ezen elemének vezérfonalán halad. Ennélfogva mindenütt, ahol ok és hatás megismeréséről, vagy egyéb okokról és következményekről van szó, tehát a természettudomány és a matematika minden ágában, úgyszintén a történelemben vagy találmányok körül stb., kell hogy a keresett megismerés az a k a r a t n a k e g y c é l j a legyen, és minél hevesebben tör az akarat célja felé, annál hamarabb éri majd el. Éppígy államügyekben, háborúban, kereskedelmi és pénzügyekben, a cselszövények minden nemeiben stb., kell hogy az a k a r a t sóvárgása hevességével az intellektust eleve minden erejének megfeszítésére kényszerítse, hogy a szóbanforgó ügyben minden oknak és következménynek pontosan a nyomára jöjjön. Sőt, bámulatos, hogy itt az akarat sarkantyúja mennyire túl tud hajtani erejének szokott mértékén. Ezért szükséges éppen az ily dolgokbéli minden kitűnő teljesít-

ményhez nemcsak okos vagy finom fej, hanem erélyes akarat is, az akaratnak kell a fejet ösztönöznie, hogy a fáradságos, megfeszített munkába fogjon; enélkül nagy teljesítményekről szó sem lehet.

Egészen másként vagyunk azonban a dolgok objektíve sajátlagos lényegének felfogásával, amely (platói) ideájukat teszi, és amely kell hogy minden szépművészetbeli teljesítménynek alapja legyen.

Ugyanis az akarat, amely amott oly előrevivő, sőt elengedhetetlen, itt egészen ki kell hogy maradjon a játékból; mert itt csak az az érdemleges, amit az intellektus egészen egyedül, teljesen önmagából produkál, és amit önkéntes adományként nyújt. Itt mindennek magától kell csinálódnia; a megismerésnek szándékolatlanul kell tevékenykednie, tehát akarattalannak kell lennie. Mert csak a tiszta megismerés állapotában, amidőn az ember akarata és akaratának céljai, ezzel pedig egyénisége, teljesen háttérbe lépnek, akkor keletkezhetik az a tisztán objektív szemlélet, amelyben a dolgok (platóni) ideáit felfogja. De ilyen felfogás kell hogy legyen az mindig, amely a fogantatáson, azaz az első, mindig intuitív megismerésen uralkodik, amely azután a valódi mű, a költemény, de sőt a valódi filozoféma voltaképpeni anyagát és magvát, valósággal lelkét teszi. A terveletlenség, szándékolatlanság, sőt részben az öntudatlanság és ösztönszerűség, amit a genie-k művein minden idők óta észleltek, annak a következménye, hogy a művészi ősmegismerés az akarattól teljesen külön áll, s tőle független, akarattól ment, akarattalan. És éppen azért, mert az akarat az igazi ember, egy az embertől különálló lénynek, egy géniusznak tudják be mindazokat a műveket. Az ilyenfajta megismerésnek, mint többször kifejtettem, nem is az ok tétele alkotja vezérfonalát, és éppen ezáltal ellenképe amaz előbbi fajtának.* Objektivitása erejénél fogva veszi a genie eszmélkedetten tudomásul mindazt, amit a többiek nem látnak. Ez képe-

* Az idea nem illeszkedik bele a természet kapcsolataiba, melyeken az ok tétele uralkodik mint kauzalitás meg a tárgyak hely- és időbeli meghatározottsága; mert nincs az idea sem valahol, sem valamikor, sem nem történik vele semmi; ezért az idea „az ok tételétől független képzet"; és közvetlen megismerésére nem az e tétellel kifejezett viszonylatok követése vezet. Igaz, hogy amennyiben a tér- és időviszonyok is az ok tételében foglaltatnak („létezés oka"), mégsem érthető egykönnyen, hogy legyen az idea egészen független e tételtől: mert mint alak mégis tér- és időviszonyokban állana. Ámde „még a forma és szín is, mely az idea szemlélő fölfogásában a közvetlen, alapjában nem az ideára tartozik, hanem csak kifejezésének közegei ezek; mivel, szorosan véve, a tér és idő egyaránt idegen tőle". – *A ford.*

síti arra, hogy a természetet mint költő oly szemléltetően és elevenen jellemezze, vagy mint festő ábrázolja.

Viszont a mű kivitelében, midőn az így megismertnek közlése és ábrázolása a cél, éppen azért, mert van c é l é s a k a r a t újból tevékeny, sőt tevékenynek kell lennie; ezért is úr itt újból az ok tétele, és ehhez képest igazodnak megfelelően a művészet eszközei a művészet céljaihoz. Így, ha a festőt a rajz helyessége és a színkezelés, a költőt terve elrendezése, majd pedig a kifejezés és időmérték foglalkoztatja.

De mert az értelem (intellektus) az akaratból sarjadzott, s ennélfogva objektíve agyként, tehát mint a testnek egy része nyilvánul meg, amely test az akarat objektivációja; mivel tehát az intellektus eredetileg az akarat szolgálatára való; azért az ő természetes tevékenysége a feljebb leírt természetű, mikor is hű marad megismerései ama természetes formájához, amelyet az ok tétele fejez ki, és az akarat, ami az emberben az ősi, az indítja meg és tartja ébren tevékenységét. Viszont a másik fajta megismerés az ő számára természetellenes, visszaélést jelentő: ennek megfelelően föltétele neki egy határozottan rendellenes, s éppen ezért igen ritka túlsúlya az intellektusnak és objektív megjelenésének, az agynak, a többi szervezet fölött és azzal az aránnyal szemben, amelyet az akarat céljai megkövetelnek. Éppen mert rendellenes az intellektusnak ez a túlsúlya, azért emlékeztetnek a belőle fakadó jelenségek hellyelközzel a tébolyra.

A megismerés tehát itt már hűtlenné válik eredetéhez, az akarathoz. Az intellektust, amely csak az akarat szolgálatára keletkezett és majdnem minden emberben az akaratban is marad meg, és ebben a használatban és kihasználásban telik is el az emberek élete – visszaélés-formán használja az ember minden s z a b a d művészetben és tudományban: és ebben a használatban látjuk az emberi nem haladását és becsületét. – Egy más úton az intellektus még az akarat ellen is fordulhat; amikor ti. a szent élet jelenségeiben (az akaratot) megszünteti.

Különben a világ és a dolgok ama tisztán objektív felfogása, amely mint ős-megismerés minden művészi, költői és tisztán filozófiai koncepciónak alapja, úgy objektív, mint szubjektív okoknál fogva, csupán ideig-óráig való, mert egyrészt a hozzá szükséges feszültség nem tud kitartani, másrészt a világ folyása nem engedi, hogy, mint a Pythagoras meghatározása szerinti filozófus, nyugodt és részvétlen nézők maradjunk benne, hanem mindenkinek vele kell ágálnia az élet nagy bábszínházában, és majdnem mindig érzi a drótot, amin át ő is összefügg vele, és amellyel őt is mozgásba hozzák.

SÖREN AABYE KIERKEGAARD
(1813–1855)

Dán teológus, filozófus. A hegeli filozófiával és a német romantikával szemben álló antiracionalista nézeteiben az egzisztencializmus saját előzményét véli felfedezni. A bensőséges szubjektivitás elérésének három fokát (esztétikai, etikai, vallásos) különbözteti meg. Az esztétikai magatartás elemei nála: az érzékiség, az unalom és a szórakozás, végül a szenvedés. Művei magyarul: *Isten változatlansága* (1929); *Önvizsgálat* (1929); *S. Kierkegaard írásaiból* (1969); *Mozart Don Juanja* (1972).

MOZART DON JUANJA

(Részlet)[1]

Attól a pillanattól kezdve, hogy lelkem első ízben ámult el s hajolt meg alázatos csodálattal Mozart muzsikájának hallatán, gyakorta kedves és üdítő foglalatosságként tűnődöm azon: hogy az a derűs görög világszemlélet, amely azért nevezi *kozmosz*nak a világot, mert olyan, mint valami jól elrendezett egész, mint holmi ízléses, áttetsző ékszer az őt éltető és átható szellem számára, hogy ez a derűs szemlélet miképpen ismétlődhet meg a dolgok rendjében, az eszmék világában, miként lesz itt megint irányító bölcsességgé és csodálatra méltóvá főleg abban, ahogy összekapcsolja az összetartozót, Axelt Valborggal,[2] Homéroszt a trójai háborúval, Raffaellót a katolicizmussal, Mozartot Don Juannal. Van olyan szánalmas hitetlenség, amely látszólag sok mindenre gyógyírt ád. Szerinte az effajta összefüggés véletlen, és nem lát benne mást, csupán az élet játékában működő különböző erők valóban szerencsés egybeesését. Szerinte véletlenség, hogy a szerelmesek megkapják egymást, véletlenség, hogy szeretik egymást: volt száz és száz más lány, akivel a férfi éppoly boldog lehetett volna, akit épp annyira szerethetett volna. Szerinte sok költő élt, aki éppen olyan halhatatlan lehetett volna, mint Homérosz, ha azt a nagyszerű anyagot nem Homérosz dolgozza fel; sok zeneszerző éppen olyan halhatatlan lett volna, mint Mozart, ha alkalom kínálkozik rá. Nos, ez a bölcsesség nagyon vigasz-

taló és megnyugtató minden középszernek, amely így abba a helyzetbe kerül, hogy ő is és az ugyanígy gondolkodók is azt képzelhetik: a végzet melléfogása, a világ tévedése, hogy ők nem lettek éppen olyan kiválók, mint a kiválóak. Ilyenformán nagyon kényelmes optimizmus jön létre. Ezzel szemben minden bizakodó lélek, minden igazán kiváló ember, aki nem annyira arra tör, hogy ilyen silány módon találjon önmagára, hanem inkább arra, hogy a nagyságot szemlélve elveszítse önmagát – természetesen visszataszítónak érzi ezt a bölcsességet; viszont gyönyörűség, szent öröm a lelkének, ha együtt látja azt, ami együvé tartozik. Ez az igazi szerencse, nem az esetlegesség értelmében, és ezért két tényezőt tételez fel, míg a véletlen a sors tagolatlan indulatszavaiban rejlik. Ez a szerencse a történelemben, a történelmi erők isteni összjátéka, az ünnep a történelmi időben. A véletlennek csupán egyetlen tényezője van; a véletlen műve, hogy Homérosz a trójai háború történetében az elképzelhető legpompásabb epikai anyaghoz jutott. A szerencséhez két tényező kell: szerencse, hogy a legpompásabb epikai anyag éppen Homérosznak jutott osztályrészül; itt ugyanis Homéroszra éppakkora hangsúly esik, mint az anyagra. Ezen alapul az a mélységes harmónia is, amely felzeng minden klasszikusnak nevezett zeneműben. Így van ez Mozarttal is; szerencse, hogy a mélyebb értelemben talán egyetlen zenei téma éppen egy Mozartnak jutott.

*Don Juan*jával Mozart azoknak a halhatatlanoknak a kis seregébe lép be, akiknek nevét, műveit az idő nem felejti el, mivel az örökkévalóság emlékezetében élnek tovább. És jóllehet, ha valaki már bekerült ebbe a körbe, mindegy, legfelül van-e vagy legalul, mert bizonyos értelemben mindenki egyformán magasan van, ha végtelen magasban van, és jóllehet éppoly gyerekes dolog itt a legmagasabb és a legalacsonyabb hely miatt civódni, mint a konfirmációnál a karzati helyekért, én mégis túlságosan gyerekes vagyok még, vagy inkább beleszerettem Mozartba, mint egy kislány, és mindenképpen azt akarnám, hogy ő álljon a legmagasabban. És el fogok menni a templomszolgához és a lelkészhez, az espereshez, a püspökhöz és az egész egyháztanácshoz, és megkérem őket, és rimánkodom nekik, teljesítsék kérésemet, és ugyanerre fogom felszólítani az egész gyülekezetet, és ha nem akarják meghallgatni a kérésemet, ha nem teljesítik gyerekes kívánságomat, akkor kilépek az egyházközségből, akkor szakítok gondolatvilágukkal, akkor szektát alapítok, amely nem csupán a legmagasabbra helyezi Mozartot, hanem csakis Mozartot ismeri el; és bocsánatot fogok kérni Mozarttól, hogy zenéje nem lelkesített nagy tettekre, hanem megbolondított, úgy,

dent egyforma nagynak tartunk. A *Don Juan* a mesterműve. A *Don Juan*nal lép be abba az örökkévalóságba, amely nem az időn kívül áll, hanem benne van az időben, abban az örökkévalóságban, amit semmiféle függöny sem rejt el az emberek szeme elől, amelybe nem egyszer s mindenkorra nyernek bebocsátást a halhatatlanok, hanem újra meg újra beveszik őket, amikor egy-egy új nemzedék jelenik meg és rájuk tekint, boldog, hogy szemlélheti őket, a sírba száll, s aztán a következő nemzedék szintén elvonul előttük és megdicsőül szemlélésükben; *Don Juan*jával lép be ama halhatatlanok sorába, ama látható módon megdicsőültek közé, akiket felhő nem takar el az emberek szeme elől; a *Don Juan*nal a legelső helyen áll közöttük. Mint fentebb már mondottam, ez utóbbit szeretném bebizonyítani.

Mint fentebb megjegyeztem, minden klasszikus alkotás egyformán magasan áll, mivel mindegyik végtelenül magasan áll. Ha tehát az ember mégis megpróbál bizonyos rendet belevinni ebbe a felvonulásba, ennek magától értetődően nem lehet valami lényeg az alapja; hisz ebből az következnék, hogy lényeges különbség volt köztük, amiből megint az következik, hogy a „klasszikus" megjelölést alaptalanul alkalmazták valamennyire. Ha például a téma különbözősége alapján akarnánk valamilyen osztályozást létrehozni, akkor rögtön olyan félreértésbe bonyolódnánk, amely részletesebb kidolgozás esetén odavezetne, hogy megszüntetné a klasszikus fogalmát. A téma ugyanis lényeges mozzanat, amennyiben az egyik tényező, de nem az abszolút mozzanat, éppen azért, mivel csak az egyik mozzanat. Utalhatnánk például arra, hogy a klasszikus alkotások bizonyos fajtáinál tulajdonképp nincs is téma, másoknál viszont a téma rendkívül jelentős szerepet játszik. Az első eset áll fenn azoknál a műveknél, amelyeket mint klasszikus alkotásokat csodálunk meg az építészetben, a szobrászatban, a zenében, a festészetben, különösen az első háromban, olyannyira, hogy – még a festészet esetében is –, amennyiben témáról beszélhetünk, ennek szinte csak az a jelentősége, hogy indítékul szolgál. A második eset a költészetre érvényes – a szó legtágabb értelmezésében –, azaz minden olyan művészi alkotásra, amelynek alapja a nyelv és a történeti tudat. Önmagában véve teljesen helyes ez a megfigyelés; de ha erre akarunk osztályozást alapozni, és a téma hiányát vagy meglétét az alkotó szubjektumra vonatkoztatva előnynek vagy hátránynak tekintjük, akkor eltévelyedünk. Ez ugyanis tulajdonképpen oda vezetne, hogy éppen az ellenkezőjét hangsúlyoznánk annak, amit valójában akarunk, és mindig ez az eredmény, ha elvontan mozgunk dialektikus meghatározások között, ahol

tehát nem csupán az számít, hogy az ember valamit mond és másvalamit gondol, hanem hogy azt a másvalamit mondja; nem azt mondja, amit mondani vél, hanem az ellenkezőjét mondja. Így például olyankor, amikor a témát tesszük meg a felosztás alapelvévé. Ha erről beszélünk, valójában egészen másról beszélünk, mégpedig a formaadó tevékenységről. Ha viszont a formaadó tevékenységből indulunk ki, és csak azt emeljük ki, akkor ugyanez történik. Amennyiben a különbözőséget akarjuk érvényre juttatni, és ily módon kiemeljük, hogy az alkotótevékenység néhány irányzatban annyira tevékeny, hogy egyúttal a témát is megteremti, más irányzatokban viszont készen kapja a témát, akkor, jóllehet azt hisszük, a formaadó tevékenységről beszélünk, valójában megint csak a témát emlegetjük, és az osztályozást tulajdonképpen a téma felosztására alapozzuk. A formaadó tevékenységre, mint egy ilyen osztályozás kiindulási pontjára, teljesen ugyanaz áll, mint a témára. A rangsor megállapításához tehát sohasem használható fel csupán az egyik tényező, hisz az mindig is túlságosan lényeges ahhoz, ahogy eléggé véletlen legyen, és túlságosan véletlen ahhoz, hogy lényeges elrendezés alapjául szolgálhasson. De ez a teljességgel kölcsönös egymást-áthatás – amelynek eredményeképpen, ha árnyaltan akarunk fogalmazni, mondhatjuk azt is, hogy a téma hatja át a formát, vagy azt, hogy a forma hatja át a témát –, ez a kölcsönös egymást-áthatás, ez az egyenlőség a klasszikusok halhatatlan barátságában hozzásegíthet a klasszikus jelleg új oldalról való megvilágításához és olyan körülhatárolásához, hogy ne legyen túlságosan általános. Azok az esztéták ugyanis, akik egyoldalúan a költői tevékenységet hangsúlyozzák, annyira kitágították ezt a fogalmat, annyira benépesítették azt a Pantheont, sőt annyira túlzsúfolták klasszikus kacatokkal és semmiségekkel, hogy teljesen szétfoszlott a természetes elképzelés a hűvös csarnokról, benne az egyes nagy alakokkal, és a Pantheon inkább lomtár lett. Ebből az esztétikából az következik, hogy minden, művészileg befejezett apró csecsebecse már klasszikus mű, és biztosan számíthat a feltétlen halhatatlanságra; sőt ebben a hókuszpókuszban az efféle apróságoknak jutott a legtöbb hely; és jóllehet egyébként gyűlölték a paradoxonokat, nem riadtak vissza attól a paradoxontól, hogy a legjelentéktelenebb apróság az igaz művészet. Ebben az a hamis, hogy egyoldalúan a formaadó tevékenységet emelték ki. Éppen ezért az effajta esztétika csak ideig-óráig állhatott meg a lábán, addig ugyanis, amíg nem figyeltek fel rá, hogy az idő csúfot űz ebből az esztétikából és klasszikus alkotásaiból. Ez a nézet az esztétika területén egyik formája volt annak

tást, akkor tulajdonképpen nem vitathatják el tőlem, hogy ez véletlen. Ám ha ezzel szemben a szememre akarják vetni, akkor azt válaszolom, hogy tévednek, mert éppen hogy véletlennek kell lennie. Véletlen az, hogy az egyik csoportban több a mű, vagy több lehet, mint a másikban. De mivel ez a véletlen műve, könnyen belátható, hogy ugyanígy azt a csoportot helyezhetjük a legmagasabbra, amelyben a legtöbb alkotás van, vagy lehet. Erre én csökönyösen kitarthatnék a korábban mondottak mellett, és egész nyugodtan azt felelhetném, hogy ez tökéletesen igaz, de éppen ezért annál inkább dicsérni kellene azt a következetességemet, hogy teljesen véletlenül a szemben álló csoportot helyeztem a legmagasabbra. Persze, ez eszem ágában sincs, viszont utalni szeretnék egy körülményre, amely mellettem szól, mégpedig arra, hogy azok a csoportok, amelyek a konkrét eszméket foglalják magukba, nem véglegesen lezártak, és ily módon nem is zárhatók le véglegesen. Ezért természetesebb a többit első helyre állítani, és az utóbbiak számára állandóan nyitva tartani az ajtószárnyakat. Aki viszont azt állítja, hogy az az első osztály nem tökéletes, hanem hiányos, az az én elmélkedéseim barázdáin kívül szánt, és bármily alapos is, amit mond, nem hallgatok rá; hisz a szilárd pont az, hogy lényegét tekintve minden dolog egyformán tökéletes.

De hát vajon melyik eszme a legelvontabb? Természetesen ez a kérdés csupán olyan eszmére vonatkozik, amely művészi feldolgozásra alkalmas, és nem olyan eszmékre, amelyek tudományos leírásra valók. Vajon melyik közeg a legelvontabb? Először ez utóbbi kérdésre válaszolok. Az a közeg, amely a legtávolabb van a nyelvtől.

De mielőtt rátérek eme kérdés megválaszolására, emlékeztetni akarok arra, hogy feladatom végleges megoldása során itt valami nehézség jelentkezik. A legelvontabb közegnek nem mindig a legelvontabb eszme a tárgya. Ilyenformán az építészet által használt közeg a legelvontabb ugyan, mégis: az építészetben megnyilvánuló eszmék semmiképpen nem a legelvontabbak. Az építészet sokkal szorosabban kapcsolódik a történelemhez, mint például a szobrászat. Itt ismét új választásra nyílik lehetőség. Rangsorolásomban nem tudom az első osztályba sorolni sem azokat az alkotásokat, amelyeknek a közege a legelvontabb, sem azokat, amelyeknek az eszméje a legelvontabb. Ebben a tekintetben az eszméhez akarom tartani magam, nem a közeghez.

Az építészetnek éppen úgy elvont a közege, mint a szobrászatnak, a festészetnek és a zenének. Ez a hely nem alkalmas rá, hogy alaposabban belemerüljünk ebbe a vizsgálódásba. Az elképzelhető legelvontabb

eszme az érzéki zsenialitás. Csakhogy milyen közegen keresztül ábrázolható? Csakis és kizárólag zenében. Nem ábrázolható szobrászatban, mert az önmagában a bensőségesség egyfajta meghatározása; nem is festhető le, mert nem fogalmazható meg határozott körvonalazásban, hanem teljesen lírai jellegű erő, vihar, türelmetlenség, szenvedély stb., de oly módon, hogy nem egyetlen pillanatban létezik, hanem a pillanatok egymásutánjában; hiszen ha egyetlen pillanatban létezne, akkor ábrázolható, vagy megfesthető volna. Az a tény, hogy a pillanatok egymásutánjában létezik, kifejezi epikai jellegét, de a szó szűkebb értelmében mégsem epikus, hisz nem olyan távoli, hogy szóhoz juthasson, állandóan a közvetlenségben mozog. Tehát a költészetben sem ábrázolható. Az egyetlen közeg, amely ábrázolni tudja, a zene. A zenében ugyanis megvan az idő mozzanata, de mégsem az időben megy végbe, hacsak nem átvitt értelemben. Az időbeli történetiséget nem tudja kifejezni.

Ennek az eszmének és a neki megfelelő formának tökéletes egysége Mozart *Don Juan*jában áll előttünk. Mivel az eszme olyá mérhetetlenül elvont, s a közeg is elvont, teljesen valószínűtlen, hogy Mozartnak valaha is versenytársa legyen. Mozartnak az a szerencséje, hogy olyan témát kapott, amely önmagában véve feltétlenül zenei, s ezért ha más zeneszerzőnek Mozarttal kellene versenyeznie, csak azt tehetné, hogy újrakomponálja a *Don Juant*. Homérosz tökéletesen eposzi témát kapott, de elképzelhető sok más epikus költemény, hisz a történelem sok más epikus anyagot kínál. A *Don Juan*nal nem ez a helyzet. Felfogásomat talán úgy tudom legjobban érzékeltetni, ha egy rokon eszmével kapcsolatos különbségre mutatok rá. Goethe *Faust*ja igazán és jellegzetesen klasszikus alkotás; csakhogy ez történeti eszme, és ezért a történelem minden jeles korszakának meglesz a maga *Faust*ja. A *Faust*nak a nyelv a közege, és mivel ez sokkal konkrétabb közeg, ezért ezen az alapon is több, ugyanilyen fajta mű képzelhető el. A *Don Juan* viszont egyetlen a maga nemében, az is marad, ugyanabban az értelemben, mint a görög szobrászat klasszikus alkotásai. De mivel a *Don Juan* eszméje még sokkal elvontabb annál az eszménél, amelyen a görög szobrok alapulnak, könnyű megérteni: a szobrászatban sok mű lehetséges, zenében csak az az egyetlen. A zenében ugyan sok más klasszikus alkotás is elképzelhető, de csak egy olyan mű van, amelyről elmondható, hogy eszméje teljesen zenei, olyannyira, hogy a zene nem mint kíséret lép fel, hanem az eszme kifejezésével egyúttal saját legbenső lényegét fejezi ki. Ezért áll Mozart a legelső helyen a halhatatlanok között.

FRIEDRICH NIETZSCHE
(1844–1900)

Német filozófus és esztéta, a polgári irracionalista ideológia továbbfejlesztője. Művészetfilozófiájának alapelve, hogy nagy kultúra csak a rabszolgaság talaján, az arisztokratikus elit műveként jöhet létre. A kultúra megújulását az ember ösztönéletét kifejező „dionüszoszi" művészetektől várja, melyeket élesen szembeállít a látszat jellegű derűt és harmóniát kifejező „apollóni" művészettel.

A TRAGÉDIA EREDETE

(Részletek)[1]

Nagyot fog haladni az esztétikai tudomány, ha nemcsak logikailag látjuk át, hanem közvetlen bizonyossággal magunkévá tesszük azt a nézetet, hogy a művészet fejlődése az *apollói és dionysosi* szellem kétféleségével kapcsolatos: ugyanúgy, mint ahogy a nemek kétféleségéből támad az élet, állandó küzdelem és csak ideiglenes megbékülések közepette. E neveket a görögöktől vesszük át, bár ők mélységes művészi hitvallásukat nem fogalmakban fejezték ki, hanem isteneik áthatóan világos alakjaival. A művészet e két istene, Apollo és Dionysos, födi föl előttünk a görög világban fészkelő azt az óriási ellentétet, mely eredetét és célját illetőleg a plasztikus képzőművészet s a nemképzőművészet, a zene, szóval az apollói és dionysosi művészet között megvan: ez a két merőben különböző törekvés egy úton halad, leggyakrabban nyílt harcot víva egymással, s egymást kölcsönösen új és mindig erőteljesebb alkotásokra serkentve, hogy ez alkotásokban megörökítsék annak az ellentétnek küzdelmeit, melyet a rájuk közösen alkalmazott „művészet" szó csak látszólag egyenlít ki; míg végül a görög „akarat" metafizikai csodatette révén egy párrá szentelve bukkannak elő, s e párosításukban végül az attikai tragédia egyaránt dionysosi és apollói műformáját nemzik.

Hogy ezzel a két törekvéssel jobban tisztába jöjjünk, képzeljük el

őket mindenekelőtt az *álom* és a *mámor* elválasztott két művészi világaként; amely fiziológiai jelenségek között ugyanolyan az ellentét, mint az apollói és dionysosi állapot között. Álmukban jelentek meg legelőször, Lucretius fölfogása szerint, az emberek lelkeinek a fenséges istenképek, álmában látta a nagy szobrász emberfölötti lények elbűvölő formáit, s a görög költő a poétai ihletének rejtelmeit tudakoló kérdésre szintén az álomra gondolt volna, s hasonló fölvilágosítást adott volna, mint HANS SACHS a *Mesterdalnokok*ban:

Barátom, az a költőben csodás,
Hogy álmot lát és álmot magyaráz.
Hidd el, a legigazibb mámorunk
Akkor való csak, mikor álmodunk:
És dalok, mesék, költemények
Nem mások, mint álomfejtések.

Az álomvilágok szép káprázata, melyek teremtésében minden ember kész művész, föltétele minden képzőművészetnek, sőt, mint majd látni fogjuk, a költészet jelentékeny részének. Gyönyörűségünk telik a forma közvetlen megértésében, minden forma szól hozzánk, mi sem közömbös vagy haszontalan nekünk. Ennek az álomvalóságnak legélénkebb élésén is átcsillan mégis a sejtelem, hogy csak *látszat:* az én tapasztalatom legalább ez, melynek gyakori, sőt normális voltáról egy csomó tanúbizonyság s kölfők kijelentései beszélnek. A filozófusember még azt is érzi, hogy e valóság alatt is, melyben élünk és vagyunk, rejtőzik egy másik, egészen másfajta valóság, s hogy ilyenformán amaz szintén csak látszat; és SCHOPENHAUER épp azt az adományt nevezi a filozófiai képesség ismertető jelének, hogy valaki az embereket s minden dolgot időközönként káprázatok és álomképek gyanánt látja. Mint ahogy a filozófus a lét valóságához, úgy viszonylik a művészi hajlamú ember az álomnak valóságához; beléje néz tüzetesen és örömest: mert a képekből sejti meg az életet, rajtuk képezi ki magát az életre. Nemcsak a kellemes és vonzó képek azok, melyek benne megértésre találnak: a komor, a borús, a szomorú, a sötét dolgok, a hirtelen akadályok, a sors csúfotűzései, a szorongó várakozások, szóval az élet egész „isteni komédiája" az Infernóval egyetemben elvonul előtte, nem mint puszta árnyak játéka – mert ő maga is együtt él és szenved a jelenetekkel –, s mégis nem egészen úgy, hogy a dolgok tüneményvoltát legalább sejtve ne érezze; s tán emlékeznek rá néhányan, mint magam, hogy az álom

álmában. Az ember nem művész többé, ő maga művészi alkotássá vált: az egész természet művészi ereje, az Ős-Egynek legteljesebb gyönyörűségére, a mámor viharzásában nyilatkozik meg. A legnemesebb anyag, a legdrágább márvány, az ember formálódik és mintázódik itt, s a dionysosi világművész véső-ütéseit az eleusisi misztériumok kiáltása kíséri: „Porba rogytok, milliók? Világ, sejted az alkotót?" ...

A görög ember ismerte és érezte a lét gyötrelmeit és borzalmait: hogy egyáltalán viselni tudja az életet, velük szemben a ragyogó olimpusi álomvilágot kellett megteremtenie. A természet titáni hatalmaitól való szörnyű aggodalmat, a minden megismerés határán fölül könyörtelenül trónoló Moirát, az emberiség nagy barátjának, Prometheusnak keselyűjét, a bölcs Oedipus rettenetes sorsát, az Átridák nemzetségére nehezedő átkot, mely Orestesből anyagyilkost csinál, szóval az erdei isten egész filozófiáját, a velejáró mítoszokkal egyetemben, mely a komor etruszkokat romlásba vitte – mindezt a görögök az olimpusiak ama *közbenső művészi világával* szakadatlanul leküzdötték, vagy legalábbis elpalástolták és leplezték. Hogy elbírják az életet, ez isteneket kellett a görögöknek teremteniök, mélységes szükségből: amely folyamatot úgy kell képzelnünk, hogy a rémségek ősi titáni istenvilágából fejlődött ki lassú átmenetek után, az apollói szépségösztön varázsától, az örömnek olimpusi istenvilága: mint ahogy rózsák hajtanak ki tüskés lombok közül ...

Apollo, etikai istenség létére, övéitől mértéket kívánt, s hogy e mérték betartható legyen, önismeretet. És ilyenformán a szép esztétikai szükségletével párosul az „Ismerd meg tenmagad!" és a „Ne menj túlságba!" követelménye, míg viszont az elkapatottság és túlságba menés a nem-apollói szférából való ellenséges démonok, s ezért az Apollo előtti időszakba, a titáni korba és az Apollón kívüli világba, a barbár világba tartoznak. Prometheust az emberekhez való titáni szeretete miatt kellett a keselyűnek marcangolnia. Oedipusnak mértéktelen bölcsessége miatt, mellyel a sphynx rejtélyét megfejtette, kellett rémtettek pusztító örvényébe zuhannia: így interpretálta a delphi isten a görög múltat.

„Titánnak" és „barbárnak" tartotta az apollói görög azt a hatást is, melyet a *dionysosi* szellem idéz elő: bár nem leplezhette, hogy őt magát is bensőséges rokoni kötelék fűzi ama bukott titánokhoz és herosokhoz. Sőt, ennél többet is kellett éreznie: egész élete, minden szépségével és mérsékletével, a szenvedés és megismerés rejtett szakadéka fölé épült, melyet a dionysosi szellem ismét fölfedett előtte. És íme! Apollo még-

sem élhetett meg Dionysos nélkül! A „titánira" és „barbárra" végül is éppen olyan szükség volt, mint az apollóira! Képzeljük el immár, ebbe a látszatra és mérsékletre épített és mesterségesen körülsáncolt világba mint kiáltott bele mindig csábítóbban és megejtőbben a dionysosi ünnepek extatikus szava, hogy csattant ki bennük átható kiáltással a természetnek örömben, szenvedésben és tudásban való egész *mértéktelen bősége!* Képzeljük el, mit érhetett e démoni népénekkel szemben Apollo zsolozsmás művészete és kísérteties hárfapengetése! A „ragyogó látszat" művészeteinek múzsái halaványra váltak attól a művészettől, mely mámorában az igazságot kiáltotta ki, a Silén bölcsessége fenyegette a derűs olimpusiakat: jaj nektek! Az individuum, minden határt szabása és mértéke mellett, tönkrement a dionysosi mámor önfeledtségén, s elfeledte az apollói megszabásokat. A *szertelenségről* kiderült, hogy igazság; az ellentmondás, a fájdalomban fogant gyönyör a természet szíve szerént szólott és nyilatkozott meg. Így aztán mindenütt, ahol a dionysosi szellem befészkelte magát, megtört és megsemmisült az apollóinak ereje. De az is bizonyos, hogy ott, ahol az első ostromban helyt állt, a delphi isten tekintélye és fensége még szigorúbb és fenyegetőbb színt öltött. A *dór* államot és dór művészetet nevezetesen csak mint az apollói szellem szüntelen hadviselését tudom megérteni...

...A dionysosi művészet is a lét örökkévaló öröméről akar meggyőzni bennünket: csakhogy ezt az örömet nem a jelenségekben, hanem a jelenségek mögött kell keresnünk. Be kell látnunk, hogy mindaz, ami létrejön, fájdalmas pusztulásra van ítélve, bele kell pillantanunk az egyéni élet borzalmaiba – s mégsem kell elszörnyednünk: metafizikai vigasz hirtelen kiszakít bennünket a változó jelenségek forgatagából. Néhány pillanatra mi maga vagyunk az Őslényeg, melynek érezzük féktelen létösztönét és életkedvét; ekkor már szükségesnek találjuk a jelenségek küzdelmét, kínját, megsemmisülését, látva az életre törő létformák túláradó bőségét, a világakarat szertelen termékenységét; e kínok rettenetes pengéje ugyanabban a pillanatban döf át bennünket, melyben mintegy eggyéválunk a létnek mérhetetlen ősi örömével, s amelyben a dionysosi önkívület hatása alatt megsejtjük ennek az örömnek elpusztíthatatlan, örök voltát. A félelem és részvét ellenére is megtelünk az élet boldogságával, de nem mint egyedek, hanem mint maga az élő *Egy*, melynek teremtő kedvével összeolvadtunk.

HIPPOLYTE ADOLPHE TAINE
(1828–1893)

Francia pozitivista filozófus, történész, esztéta. Véleménye szerint az emberek cselekedeteit főként három tényező határozza meg: a faj, a környezet és az időpont. Miliő-elmélete – elhibázottsága ellenére – szociális vonatkozásaival a társadalmi környezet beható kutatásának szükségességére irányította a figyelmet.

A KÖRNYEZET MÓDSZERE

(Részletek)[1]

E módszer kiindulópontja az, hogy elismerjük: a műalkotás nem elszigetelt, következésképpen keressük azt az együttest, amelytől függ és amely megmagyarázza azt.

Az első lépés egyáltalán nem nehéz. Először is és látható módon, egy műalkotás, egy kép, egy tragédia, egy szobor valamely együtteshez tartozik, vagyis ama művész alkotásainak összességéhez, aki e művet létrehozta. Ez elemi tény. Mindenki tudja, hogy egyazon művész különböző művei mindnyájan rokonságban vannak egymással, mint ugyanazon apa leányai, vagyis hogy feltűnő hasonlóságok vannak közöttük. Tudjuk, hogy minden művésznek megvan a maga stílusa, amely minden művében megtalálható. Ha e művész festő, megvan a maga gazdag vagy fakó színskálája, megvannak kedvelt típusai, amelyek nemesek vagy vulgárisak, magatartásformái, kompozíciós módszere, sőt még eljárásmódjai is, ecsetkezelése, modellje, színei, munkamódszere. Ha e művész író, megvannak a sajátos személyei, akik hevesek vagy békések, bonyodalmai, amelyek komplikáltak vagy egyszerűek, kifejletei, amelyek tragikusak vagy komikusak, stíluseszközei, körmondatai, sőt még szókincse is. Ez annyira igaz, hogy a szakértő, ha megmutatjuk neki egy kiválóbb mester művét, aláírás nélkül is képes felismerni, és majdnem teljes biztonsággal, hogy melyik művésztől való az illető mű; sőt ha elég nagy jártassággal és elég kifinomult ízléssel rendelkezik, még azt is

meg tudja mondani, hogy az illető mű, amelyet megmutattak neki, a művész melyik korszakából, fejlődésének melyik szakaszából való.

Íme ez volt az első együttes, amelyhez egy műalkotást viszonyítani kell. A második a következő:

A művész maga, egész általa létrehozott életművét véve tekintetbe, nincs elszigetelve. Van egy együttes, amelyben ő is benne foglaltatik, és amely nagyobb, mint ő, ez pedig ugyanazon ország és kor művészeinek iskolája vagy családja, amelyhez ő is tartozik. Például Shakespeare körül, aki első pillantásra égből hullott csodának, egy másik világból érkezett meteorkőnek tűnik, egy tucat kiváló drámaírót találunk: Webstert, Fordot, Massingert, Marlowe-t, Ben Jonsont, Fletchert és Beaumontot, akik mindnyájan ugyanabban a stílusban és szellemben írtak. Színházuknak ugyanazok a jellemvonásai, mint a Shakespeare-énak; ugyanazokat a szenvedélyes vagy rettenetes szereplőket találjuk náluk is, ugyanazokat az öldöklő és váratlan kifejleteket, ugyanazokat a hirtelen és féktelen szenvedélyeket, ugyanazt az egyenetlen, bizarr, szertelen és pompázatos stílust, a falunak és a vidéknek ugyanazt a finom és költői rajzát, ugyanazokat a finomérzésű és mélyen szerelmes nőtípusokat. – Hasonlóképpen, Rubens is páratlan személyiségnek látszik, akinek sem elődje, sem utóda nem volt. Azonban elég elmenni Belgiumba és végiglátogatni a gand-i, bruxelles-i, bruges-i vagy antwerpeni templomokat, hogy egész csoport olyan festőt fedezzünk fel bennük, akiknek a tehetsége hasonló az övéhez: először Crayert, akit korában riválisának tekintettek, Adam Van Noortot, Van Roosét, Van Thuldent, Jan Oostot és még másokat, akiket önök is ismernek, Jordaenst, Van Dyck-et, és ezek mind, a rájuk jellemző különbségek mellett is, megőrzik mindig az egy családhoz való tartozás jegyeit. Mint Rubens, ők is szívesen festették a virágzó és egészséges húst, az élet gazdag és remegő dobogását, azt a vérből és érzékelhető színt, amely gazdagon árad el a lelkes lény felszínén, a való típusokat és gyakran a brutálisakat, a szabad mozgás lendületét és ellankadását, a fénylő és feldíszített pompás szöveteket, a bíbor és a selyem visszfényeit, a mozgalmas és hullámzó drapériák áradatát. Ma úgy tűnik, hogy nagy kortársuk dicsősége mellett szinte teljesen háttérbe szorulnak; de nem kevésbé igaz, hogy az ő megértéséhez össze kell gyűjtenünk körülötte ezt a tehetségek alkotta kévét, amelynek ő csak a legmagasabb kalásza, azt a művészcsoportot, amelynek ő a legkiválóbb képviselője.

Íme a második lépés. Hátra van még azonban egy harmadik. E művészcsoport maga is beletartozik egy még nagyobb együttesbe, amely

az őt körülvevő világ, amelynek ízlése hasonló az övéhez. Mert az erkölcsök és a szellem *állapota* ugyanaz a közönség és a művész számára; ők sem elszigetelt emberek. Ma csak az ő hangjukat halljuk a századok távolságán keresztül; de e kiemelkedő hang alatt, amely zengve jut el hozzánk, egy halk morajlást sejthetünk, valamely roppant zümmögést, a nép végtelen és sokféle hangját, amely velük összhangban körülöttük énekelt. Őket csak e harmónia tette nagyokká. És így kell hogy legyen a dolog: Pheidiasz, Iktinosz, akik a Parthenónt és az olümposzi Zeuszt alkották, ők is, mint a többi athéniak, szabad polgárok voltak és pogányok, akik a palaestrában nevelkedtek, meztelenül és gyakorlatozva, hozzászoktak a' köztéren való tanácskozáshoz és szavazáshoz, ugyanazok a szokásaik és érdekeik voltak, ugyanazok a gondolataik, ugyanazok a hiedelmeik, ugyanolyan fajú, nevelésű, nyelvű emberek voltak, úgy, hogy életük minden fontos megnyilvánulásában hasonlóak voltak nézőikhez...

... Eljutunk tehát ahhoz, hogy levonjuk azt a szabályt, hogy egy műalkotás, egy művész, egy művészcsoport megértéséhez ábrázolni kell pontosan ama kor szellemének és erkölcseinek általános helyzetét, amelyhez tartoztak. Ebben van a legvégső magyarázat; ebben van az az ősok, amely minden mást meghatároz. Ezt az igazságot, uraim, a tapasztalat igazolja; valóban, ha áttekintünk a művészet főbb korszakain, azt találjuk, hogy a művészetek ugyanakkor jelennek meg és tűnnek el, amikor bizonyos szellemi és erkölcsi állapotok, amelyekhez kapcsolódnak. Például a görög tragédia, Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiája a görögöknek a perzsákon aratott győzelme korában jelenik meg, a kis városköztársaságok hősies korszakában, annak a nagy erőfeszítéseknek a pillanatában, amellyel kivívják függetlenségüket és megalapozzák fölényüket a civilizált világban; és eltűnik ezzel a függetlenséggel és energiával együtt, amikor az erkölcsök süllyedése és a makedón hódítás Görögországot idegen kézre juttatja. Ugyanígy a gót építőművészet a feudális rendszer végleges megszilárdulásakor fejlődik ki, a XI. század fél-renaissance-ában, abban a pillanatban, amikor a társadalom, megszabadulva a normannoktól és a rablóktól, kezd megszilárdulni; és eltűnik abban a pillanatban, amikor a független kis bárók e katonai rendszere, a belőle következő erkölcsi közösséggel együtt, szétfoszlik a XV. század vége felé, a modern monarchia keletkezésekor...

... Szeretném az önök számára érzékelhetővé tenni egy hasonlattal az erkölcsi és szellemi állapotoknak a szépművészetekre gyakorolt hatá-

sát. Ha egy déli országból kiindulva észak felé haladunk, azt vesszük észre, hogy egy bizonyos zónába érve sajátos földművelési fajtával és sajátos növényfajtákkal találkozunk: először az aloe és a narancsfa, egy kicsivel később az olajfa és a szőlő, azután a tölgy és a zab, még távolabb a fenyő, végül a mohák és a zuzmók. Mindegyik zónának megvan a maga sajátos művelési formája és a maga növényvilága; mindkettő a zóna kezdetén kezdődik és a zóna végén végződik; mindkettő szorosan összefügg vele. A zóna képezi létfeltételüket; ez az, amely jelenlétével vagy hiányával meghatározza megjelenésüket vagy eltűnésüket. Nos hát mi a zóna, ha nem egy bizonyos hőmérséklet, a meleg és a nedvesség egy bizonyos foka, egyszóval, bizonyos számú uralkodó körülmény, amely lényegében azonos azzal, amit az imént a szellem és az erkölcsök általános állapotának neveztünk. És amint a fizikai hőmérséklet a maga változásaival meghatározza ilyen vagy olyan növényfajták megjelenését, ugyanúgy létezik erkölcsi hőmérséklet is, amely változásaival meghatározza a művészet egyes fajtáinak megjelenését. És amint a fizikai hőmérsékletet azért tanulmányozzuk, hogy megérthessük az egyes növényfajták, a kukorica vagy a zab, az aloe vagy a fenyő megjelenését, ugyanígy tanulmányozni kell az erkölcsi hőmérsékletet ahhoz, hogy megérthessük egy művészeti fajta megjelenését, a pogány szobrászatot vagy a realista festészetet, a misztikus építészetet vagy a klasszikus irodalmat, az érzéki zenét vagy az idealista költészetet. Az emberi szellem alkotásai, miként az élő természet alkotásai is, csak környezetük segítségével magyarázhatók meg...

...Most pedig tételezzük fel, uraim, hogy sikerrel jártunk e kutatásunkban, és hogy eljutottunk oda, hogy teljes tisztasággal meghatározzuk a szellem különböző állapotait, amelyek elősegítették az olasz festészet megszületését, kifejlődését, virágkorát, változatait és lehanyatlását. Tételezzük fel, hogy sikerrel járnak ugyane kutatásaink a többi századokra, a többi országokra, a különböző művészeti ágakra, az építészetre, a festészetre, a szobrászatra, a költészetre és a zenére vonatkozólag is. Tételezzük fel, hogy mindeme felfedezések segítségével eljuthatunk minden művészet természetének meghatározásához és létfeltételeinek kijelöléséhez; ez esetben a szépművészetek és általában a művészet teljes magyarázatának a birtokába jutunk, vagyis a szépművészetek filozófiájának birtokába, és ez az, amit *esztétikának* nevezünk. Mi erre törekszünk, uraim, és nem egy másfélére. A mi esztétikánk modern és abban különbözik a régitől, hogy történeti és nem dogmatikus,

vagyis abban, hogy nem elveket kényszerít rá a művészetekre, hanem törvényszerűségeket állapít meg. A régi esztétika először megadta a szép meghatározását, és azt mondta például, hogy a szép az erkölcsi ideál kifejezése, vagy pedig, hogy a szép a láthatatlan kifejezése, vagy hogy a szép az emberi szenvedélyek kifejezése; aztán, innen mint egy törvénycikkelyből kiindulva, feloldott, elítélt, dorgált és irányított. Nagyon örülök, hogy nekem nem kell ilyen nehéz feladatot vállalnom; nem kell önöket vezetnem, hiszen nagy zavarba is kerülnék ez esetben. Egyébként, azt mondhatom egész halkan magamban, hogy ami az elveket illeti, még csak kettőt találtak ki belőlük: az első azt tanácsolja, hogy tehetségesnek kell születni; ez az önök szüleire tartozik, nem énrám; a második azt tanácsolja, hogy sokat kell dolgozni ahhoz, hogy jól elsajátíthassuk művészetünket; ez az önök dolga, szintén nem az én dolgom. Az én egyetlen kötelességem, hogy tényeket tárjak önök elé, és hogy megmutassam, hogy e tények hogyan jöttek létre. Az az új módszer, amelyet igyekszem követni, és amely kezd elterjedni minden erkölcsi tudományban, abban áll, hogy az emberi alkotásokat és különösen a művészeti alkotásokat olyan tényeknek és termékeknek tekintsük, amelyeknek meg kell jelölni a jellemvonásait és megkeresni az okait; semmi többet. Ilyen értelemben véve a tudomány nem ítél és nem bocsát meg, hanem megállapít és magyaráz.

CHARLES BAUDELAIRE
(1821–1867)

Francia költő. A romantika után, a szimbolizmus előfutáraként összegezi századának érzelmi, szellemi és erkölcsi törekvéseit. *A romlás virágai* (1857) című verseskönyve az egész modern líra forrása. Még hű a klasszikus retorikához, inkább az allegóriát műveli, mintsem a szimbólumokat keresi, de megvan benne a későbbi szimbolista költészet minden eleme. Elsőnek tárja fel a lélek sötét mélyét, s a túlvilág jelképének véli a jelenségeket.

AZ ALBATROSZ[1]

Olykor matrózi nép, kit ily csíny kedvre hangol,
albatroszt ejt rabul, vizek nagy madarát,
mely, egykedvű utas, hajók nyomán csatangol,
míg sós örvényeken lomhán suhannak át.

Alig teszik le a fedélzet padlatára,
a kéklő lég ura esetlen, bús, beteg,
leejti kétfelé fehér szárnyát az árva,
s mint két nagy evezőt vonszolja csüggeteg.

Szárnyán kalandra szállt, most sántít suta félsszel,
még tegnap szép csoda, ma rút röhejre készt,
csőrébe egy legény pipát dugdosva élcel,
másik majmolja a tört szárnyú bicegést.

A költő is ilyen, e légi herceg párja,
kinek tréfa a nyíl s a vihar dühe szép,
de itt lenn bús rab ő, csak vad hahota várja,
s megbotlik óriás két szárnyában, ha lép.

(Tóth Árpád fordítása)

ÉMILE ZOLA
(1840–1902)

Francia író. A francia naturalizmus vezéregyénisége. A tények vizsgálata, a történeti fejlődés megfigyelése egyre radikálisabbá tette. A nép züllöttségének „reménytelen rajzától" a munkásosztály küzdelmének és hivatásának felismeréséig jutott a *Patkányfogótól* a *Germinalig* a *Rougon–Macquart*-ciklusban. Ennek előszavában fogalmazta meg a naturalizmus több alapelvét, amelyek itt illeszkednek egységes gondolatrendszerbe, s innen kerülnek át alaptételként ***A kísérleti regény*** (1880) koncepciójába.

A KÍSÉRLETI REGÉNY

(Részletek)[1]

Irodalmi tanulmányaimban sokszor beszéltem a regényben és a drámában alkalmazott kísérleti módszerről. A természethez való visszatérés, a természettudományos fejlődés, amely századunkat áthatja, fokozatosan egyazon tudományos ösvényre tereli az emberi szellem valamennyi megnyilatkozását. Csakhogy a tudomány által determinált irodalom eszméje bizonyára megdöbbentően hangzik, ha nem értjük, nem határozzuk meg pontosan. Hasznosnak vélem tehát, ha világosan kifejtem, mit kell érteni szerintem a kísérleti regényen.

... Azt igyekszem bebizonyítani, hogy ha a kísérleti módszer alkalmas a fizikai lét megismerésére, akkor nyilván az érzelmi és szellemi élet megismerésére is alkalmas ...

A legelső kérdés, amit fel kell tennünk, a következő: lehetséges-e a kísérletezés az irodalomban, ahol mindeddig csak a megfigyelés jutott szerephez?

... A regényíróban egy megfigyelő és egy kísérletező lelke lakik. A megfigyelő elébe tárja a tényeket, úgy, amint megfigyelte őket, megadja a kiinduló pontot, megteremti a szilárd talajt, amelyen a szereplők mozoghatnak, az események kibontakozhatnak. Ezután megjelenik a kí-

sérletező, és megindítja a kísérletet, vagyis egy sajátos történetben mozgatja a szereplőket annak bizonyságára, hogy a tények a tanulmányozandó jelenségek törvényszerűségei szerint következnek egymásra. Az ilyen kísérlet célja többnyire az, hogy „lássunk". A regényíró valamely igazság nyomába ered. Vegyük például Hulot báró alakját Balzac *Betti néni*jéből. Balzac vizsgálódásainak fő tárgya, hogy micsoda pusztítást vihet véghez egy ember szerelmes természete a családjában és a társadalomban. Kiválasztotta tárgyát, elindult a tények alapján, azután végrehajtotta a kísérletet: egy sereg próbatétel elé állította Hulot-t, meghatározott környezetekbe vezette, hogy megmutassa szenvedélye mechanizmusának működését. Nyilvánvaló tehát, hogy nemcsak megfigyelésről van itt szó, hanem kísérletezésről is, minthogy Balzac nem pusztán fényképezi a tényeket, amelyeket összegyűjtött, közvetlen módon közbelép maga is, tetszése szerint irányított körülmények közé helyezi hősét. A feladat az, hogy megtudjuk, miképp hat az egyénre és a társadalomra egy bizonyos környezetben, bizonyos körülmények között működő szenvedély; és a kísérleti regény, például a *Betti néni* is, a kísérlet puszta jegyzőkönyve, amit a regényíró bemutat a közönségnek. Tulajdonképpen az egész művelet mindössze annyi, hogy tényeket választunk ki a valóságból, és természetes állapotukban környezet- és körülményváltozások hatásának vetjük alá őket, soha meg nem törve a valóság törvényeit. Az eredmény: az ember megismerése, az ember társadalmi és egyéni tevékenységének tudományos megismerése.

... Összefoglalva ezt az első részt, megismétlem, hogy a naturalista regényíró megfigyel és kísérletezik, s egész munkássága abból fakad, hogy kételkedik a felületesen ismert igazságokban, a megmagyarázatlan jelenségekben, egészen addig kételkedik, míg csak egy napon a kísérletező szellem hirtelen fel nem ébreszti lángeszét s kísérletezésre nem készteti, hogy kielemezze a tényeket és úrrá legyen rajtuk.

... Nem óhajtok törvényeket alkotni, de úgy vélem, hogy az átöröklés nagymértékben befolyásolja az ember szellemi és érzelmi megnyilvánulásait. Nagy fontosságot tulajdonítok a környezetnek is. Beszélnem kellene Darwin elméleteiről is; de most csak általánosságban akarom ismertetni a regényben alkalmazott kísérleti módszert, s elkalandoznék tárgyamtól, ha részletekbe bocsátkoznék. Mindössze néhány szót szólnék a környezetről. Láttuk, hogy Claude Bernard[2] döntő jelentőségűnek tartja az intra-organikus környezet tanulmányozását: feltétlenül

számolnunk kell vele, ha meg akarjuk találni az élőlényeknél a jelenségek determinizmusát. Nos! Én úgy vélem, hogy egy család – az élőlények egy csoportja – tanulmányozásában éppoly elsőrendű fontosságú a társadalmi környezet. A fiziológia egyszer majd nyilván feltárja a gondolkodás és az érzelmek mechanizmusát; megtudjuk, hogyan működik az egyed gépezete, hogyan gondolkodik az ember, hogyan szeret, hogyan vált át a józan ész szenvedélybe és tébolyba; de ezek a jelenségek, amelyeket a szervek mechanizmusa hoz létre és a belső környezet befolyásol, nem a külvilágtól elszigetelten, nem a semmiben nyilvánulnak meg. Az ember nincs egyedül, társadalomban él, valamely társadalmi környezetben, s mi, regényírók azt látjuk, hogy ez a társadalmi környezet szüntelenül módosítja a jelenségeket. Épp ez a mi nagy feladatunk: a társadalom és az egyén kölcsönhatásának tanulmányozása. A fiziológus körébe tartozó külső és belső környezet mető vegytan és fizika, s így módjában áll megtalálni a törvényeit. Mi viszont nem állítjuk, hogy a társadalmi környezet is csak vegytan és fizika dolga. Bizonyos tekintetben az, vagyis inkább változó jellegű terméke egy embercsoportnak, amely viszont teljesen ki van szolgáltatva a fizikai és kémiai törvényeknek, mint bármely emberi vagy állati test. Meg fogjuk látni azonban, hogyan hathatunk a társadalmi környezetre, ha az embernél megnyilvánuló jelenségeket irányítani tudjuk. És ennyiből áll maga a kísérleti regény is: kezünkben tartjuk az embernél megnyilvánuló jelenségek mechanizmusát, megmutatjuk – amint a fiziológia majd megmagyarázza –, hogyan működnek a szellemi és érzéki megnyilatkozások hajtóművei az átöröklés és a környező létfeltételek hatása alatt, azután megmutatjuk az embert társadalmi környezetében, amelyet ő maga teremtett és napról napra módosít, s amelynek méhében ő maga is szüntelen átalakuláson megy át. Ily módon tehát a fiziológiára támaszkodunk, az elszigetelt egyedet veszszük át a fiziológus kezéből, hogy tovább bogozzuk a problémát és tudományosan megfejtsük a kérdést, hogyan viselkedik az ember attól fogva, amint belép a társadalomba.

... Eljutottam tehát idáig: a kísérleti regény a század tudományos fejlődésének egyik következménye; folytatja és kiegészíti a fiziológiát, amely viszont a vegytanra és a fizikára támaszkodik; az elvont, a metafizikus ember tanulmányozását a természeti ember, a fizikai és kémiai törvények kormányozta, a környezet befolyása által determinált ember tanulmányozásával cseréli fel; egyszóval – a kísérleti regény

tudományos korunk irodalma, amint a klasszicizmus és a romantika a skolasztika és a teológia korának irodalma volt.

... Meg akarjuk ragadni a személyes és intellektuális tényezőket, hogy irányíthassuk őket. Kísérletező moralisták vagyunk tehát, akik kísérlettel mutatják ki, hogyan viselkedik valamely szenvedély valamely társadalmi környezetben. Ha egyszer kezünkben lesz ennek a szenvedélynek a mechanizmusa, gyógyíthatjuk, enyhíthetjük, vagy legalábbis veszélytelenné tehetjük, amennyire lehetséges. És íme, ebben van a gyakorlati haszna és magas erkölcsi értéke naturalista műveinknek, amelyek az emberrel kísérleteznek, alkatrészként szétszedik és összeillesztik az emberi gépezetet, hogy különböző környezetek hatása alatt működtessék. Idő jártával, ha majd hatalmunk lesz e törvényeken, csak hatnunk kell az egyénekre és a környezetre, hogy létrehozzuk a legkedvezőbb társadalmi állapotot. Így válik kezünkön gyakorlattá a szociológia, így segíti munkásságunk a politikai és közgazdasági tudományokat. Ismétlem, nem ismerek sem méltóbb, sem nagyobb hatósugarú feladatot. Aki uralkodik jón és rosszon, irányítja az életet, irányítja a társadalmat, végérvényesen megoldja a szocializmus valamennyi problémáját, s mindenekelőtt szilárd talajt teremt az igazságszolgáltatásnak, minthogy aki kísérlettel megoldja a bűnözés kérdéseit, az minden bizonnyal az emberi munka leghasznosabb, legerkölcsösebb munkása.

Hasonlítsuk össze egy pillanatra az idealista regényíró tevékenységét a mienkkel; s itt az idealista szó azokat az írókat jelöli, akik otthagyják a megfigyelés és kísérletezés területét, s a természetfeletti, az irracionális talaján építik fel műveiket, vagyis a jelenségek determinizmusán kívül működő titokzatos erőknek adnak helyt.

... Ez a mi igazi feladatunk, kísérletező regényíróké: az ismertből az ismeretlen felé haladunk, hogy hatalmunkba kerítsük a természetet; az idealista regényírók meg vallási és filozófiai előítéleteikkel bezárkóznak az ismeretlenbe, azzal a megdöbbentő ürüggyel, hogy az ismeretlen nemesebb és szebb, mint az ismert.

... Többször mondtam már, hogy nekünk nem kell következtetést levonnunk, minthogy műveink magukban hordják a következtetést. A kísérletezőnek nem kell következtetnie, minthogy maga a kísérlet következtet helyette. Ha kell, százszor is megismétli kísérletét a kö-

zönség előtt, megmagyarázza, de neki magának sem felháborodnivalója, sem helyeselnivalója nincs: ez az igazság, ilyen a jelenségek mechanizmusa; az már a társadalom dolga, hogy továbbra is létrehozza-e a jelenséget vagy sem, aszerint, hogy eredménye hasznos-e vagy káros. Másutt már mondtam, hogy nehéz volna olyan tudóst elképzelni, aki megharagszik a nitrogénre, mert ártalmas az életre; ha kártékony a nitrogén, megöli, és kész. Minthogy nekünk nincs akkora hatalmunk, mint a tudósnak, hiszen mi csak kísérletezők vagyunk, nem pedig kísérletezők és gyakorlati emberek egy személyben, meg kell elégednünk azzal, hogy felkutatjuk a társadalmi jelenségek determinizmusát, s a törvényhozók, gyakorlati emberek gondjára bízzuk, hogy előbb vagy utóbb kezükbe vegyék ezeknek a jelenségeknek az irányítását, gyarapítsák a jót és nyomják el a rosszat, aszerint, ahogy az emberiség érdeke kívánja.

... Összefoglalom kísérleti moralista szerepünket. Feltárjuk a hasznos és a káros mechanizmusát, napvilágra hozzuk az emberi társadalmi jelenségek determinizmusát, hogy majd egyszer uralkodhassunk a jelenségeken és irányíthassuk őket. Egyszóval, együtt dolgozunk a a századdal a természet meghódításán, az ember hatalmának megsokszorozásán. És lám, mi a mi munkásságunk mellett az idealista íróké, akik az irracionálisra, az érzékfelettire támaszkodnak, s ahányszor nekilendülnek, annyiszor zuhannak bele a metafizika káoszába? ...

Nem vagyunk sem vegyészek, sem fizikusok, sem fiziológusok; csak regényírók vagyunk, akik a tudományra támaszkodunk. Nem törekszünk fiziológiai felfedezésekre, hiszen nem vagyunk művelői a fiziológiának; csak úgy gondoljuk, hogy az ember tanulmányozása közben nincs jogunk nem számolni az új fiziológiai igazságokkal. És hozzátenném azt is, hogy a dolgozók közül a regényíró az, aki a legtöbb tudományra támaszkodik egyszerre, mert mindenről beszél, mindent tudnia kell, hiszen a regény ma nem más, mint mindenre kiterjedő adatgyűjtés az emberről és a természetről. Így jutottunk hát el oda, hogy munkánkban a kísérleti módszert alkalmazzuk – mióta ez a módszer lett a kutatás leghatásosabb eszköze.

STÉPHANE MALLARMÉ
(1842–1898)

Francia parnasszista költő. Művészetében az abszolútumra törekedett. Teljes metafizikai hitetlenségében a világ semmiségének ellensúlyozása végett valami tökéletes szépséget akart teremteni. Költői törekvéseinek középpontjába a művészet kultuszát állította, a prózától merőben különböző nyelv és zene keresését, a titokzatosságot, a megnevezés helyett a szubjektív sejtetést igényelte.

MINDENKI MŰVÉSZETE[1]

Minden, ami szent, és szent is akar maradni, titokzatosságba burkolódzik. A vallások rejtelmek mögé sáncolják el magukat, amelyeknek fátylát csak a hivatottak lebbenthetik föl; a művészetnek is megvannak a maga rejtelmei.

Erről tanúskodik többek között a zene is. Lapozzunk bele csak úgy találomra Mozartba, Beethovenbe vagy Wagnerba, vessünk futó pillantást művük első lapjaira: áhítatos ámulat fog el a szigorú, tiszta, ismeretlen jelek fekete menetének láttára. S úgy hajtjuk be a misszálét, hogy egyetlen szentségtörő gondolattal sem illettük.

Gyakran tűnődtem azon, vajon miért nem jár ki *egy* művészetnek, éppen a legnagyobbnak az ilyen jellegű tisztelet. Ezt semmiféle misztérium nem védi az álszent kíváncsiskodástól, semmilyen szent félelmetesség a kegyeletsértéstől, ki van szolgáltatva az ostobák és ellenségei mosolyának és fintorának.

A költészetről beszélek. *A romlás virágait* például ugyanolyan betűkkel nyomták, mint amilyenek hajnalonta az utilitárius tirádák virágágyaiban szoktak kivirítani, és pontosan ugyanolyan fekete-fehér könyvekben kerülnek forgalomba, mint amilyenekben Ponson du Terrail[2] prózáját vagy Legouvé[3] verseit árulják.

Ilyesformán minden jöttment azonnal belegázolhat minden remekműbe, s még nem találtak ki, amióta csak költők vannak, az ilyen alkalmatlankodók elhárítására valamilyen szeplőtlen nyelvet – hieratikus

formulákat, amelyeknek száraz tanulmányozása megvakítaná az avatatlant és ösztökélné a szerencsétlen kitartókat; – s ezek a betolakodók most belépőjegyként tartják kezükben az ábécét, amelyből olvasni tanultak!

Ó, hajdani misekönyvek arany csatjai! Ó, papirusztekercsek sértetlen hieroglifái!

Mi következik a misztériumnak ebből a hiányából?

Mint minden, ami feltétlenül szép, a költészet is szükségképpen csodálatot kelt; de ez a csodálat távoli és tétova – bambán támad a tömegből. Az általános élmény folytán az a hallatlan és hóbortos ötlet ébredt az elmékben, hogy mindezt okvetlenül *tanítani* kell az iskolában, s ezzel a költészet, mint minden, amit sokaknak tanítanak, múlhatatlanul tudománnyá süllyedt. Magyarázzák és kifejtik, egyaránt és egyformán, mert hiszen vajmi nehéz megállapítani, melyik tanuló borzas sörénye alatt hajnallik a titokzatos csillag.

Így aztán, minthogy joggal számít fogyatékos műveltségűnek, aki nem ismeri a történelmet, ami tudomány, s akinek zavaros ismeretei vannak a fizikában, ami szintén tudomány: – senkinek sincs *megbízható* képzettsége, aki nem tudja *megítélni* Homéroszt és *olvasni* Hugót, a tudomány tárgyait.

Némely ember – azokra gondolok, akikre a hízelgő elnevezéseket hajhászó modern hiúság a polgár üres címét találta ki –, egy polgár, s ez olykor azt juttatja eszembe, annak emelt fővel való bevallására késztet, hogy a zene, az álom tömjénfüstölőjének illata, különbözve e téren az érzékelhető aromáktól, nem hoz magával semmilyen ekszta tikus elragadtatást: ugyanaz az ember, illetve polgár, múzeumainkban olyan nemtörődömséggel, olyan fagyos szórakozottsággal jár-kel, amiért egy templomban szégyellné magát, mert ott legalább némi álszentséget kényszerítene magára, és időnként egy-egy csalhatatlanul alpári pillantást vet Rubensra, Delacroix-ra. – Próbáljuk meg ugyanakkor a lehető leghalkabban elrebegni előtte Shakespeare vagy Goethe nevét: ez a tökfilkó azonnal felkapja fejét, és tekintete mintha azt mondaná: „Ez már az én területem."

A zene mindenkinek a szemében művészet, s az a festészet is, az a szobrászat is – a költészet azonban már nem az (pirul is mindenki, ha nem ért hozzá, holott még senkit sem láttam, aki pirult volna, amiért *járatlan* a művészetek valamelyikében); ezért aztán a zenét, festészetet, szobrászatot a *szakemberekre* hagyják, a költészetet viszont, mivel mindenki műveltnek óhajt látszani, nekiállnak tanulni.

Itt jegyezhetjük meg: egyik-másik esetlenül bátor írónak semmiképp sincs igaza, amikor a tömegen számon kéri ízlésének bárgyúságát és képzeletének tökéletes szegényességét. Arról nem is beszélve, hogy, mint Charles Baudelaire oly találóan mondta, „aki a tömeget szidja, maga is csőcselékké züllik": akiben él az isteni tűz, annak tartózkodnia kell effajta kirohanásoktól a filiszteusok ellen; a kivétel, bármily szent és dicső is, nem lázad fel a törvény ellen, s ki állítaná, hogy az eszmény hiánya nem törvény? Tegyük hozzá: nem pusztán csak a derűs megvetés késztet az ilyetén szemrehányások elkerülésére; a józan ész is arra tanít, hogy ezek csak feleslegesek, sőt ártalmasak lehetnek: feleslegesek, ha a filiszteus rájuk sem hederít; ártalmasak, ha azzal az ostobasággal, amely a tömeg sajátja, ráveti magát a költőkre és növeli a hazug bámulók seregét. – Már akkor inkább maradjon profán, mintsem hogy profanizáljon. – Ne feledjük el: a költő (akár a ritmusé, akár a dalé, akár a színé, akár a márványé) nem azon a szinten mozog, amely alatt csúszik-mászik a többi ember; a szintet a tömeg képviseli, és a költő efelett lebeg. Olvastuk-e valaha is a Bibliában, hogy az angyal gúnyolta volna az embert, amiért nincsen szárnya?

Az lenne a helyes, ha az emberek egész embernek tartanák magukat akkor is, ha egy árva sort sem olvastak Hugótól, mint ahogy egész embernek tartják magukat, noha Verdi egyetlen kottafejét sem képesek megfejteni; s ha nem tennének a tömegnevelés egyik alapjává egy művészetet, vagyis misztériumot, amely csak kevesek számára hozzáférhető. A túlnyomó többség csak nyerne vele: nem aludnék el órákra Vergilius fölött, hanem ezt az időt tevékenyen valamilyen hasznos célra fordítaná; nyerne vele a költészet is: nem kellene többé bosszúságára – igaz, enyhe bosszúságára, hiszen halhatatlan – lábainál egész falka csaholást hallania, emberek falkájáét, akik azt hiszik, hogy mert tudósok és eszesek, joguk van a költészetet becsülni, sőt esetleg rendszabályozni.

Ebben egyébként a költők, s még a legnagyobb költők is vétkesek. Mégpedig a következőképpen.

Ha egy filozófus népszerűségre vágyik, becsülöm érte. Nem szorítja zsugorin markába ragyogó igazságait; szétszórja őket, és nagyon is rendjén van, hogy ezek az igazságok fényes nyomot hagynak ujjain. De hogy egy költő, a köznép számára hozzáférhetetlen szépség imádója ne érje be a művészet szünhedrionjának[4] tetszésével: ez boszszant, ezt nem tudom megérteni.

Az ember lehet demokrata, a művész azonban kettős ember, s mint művésznek, arisztokratának kell maradnia.

Mégis, saját szemünkkel láthatjuk az ellenkezőjét. Napról napra jelennek meg a költők olcsó kiadásai, a költők hozzájárulásával és megelégedésükre. Azt hiszitek, dicsőségetekre válik ez, ó, álmodozók, lírikusok? Míg csak a művész mondhatta magáénak könyveteket, s akármilyen áron, még ha utolsó fillérét kellett is odaadnia leghalványabb csillagotokért: valódi csodálóitok voltak. De most ez a tömeg, mely jutányosan vásárol benneteket, vajon megért-e? A közoktatás már amúgy is profanizált, a köznép vágyaitól ez az utolsó korlát választott el – hogy hét frankot ki kellett adnia –, és most, oktalanok, ezt az utolsó sorompót is ledöntitek! Saját magatoknak vagytok ellenségei; ti magatok tömjénezitek, ti magatok prédikáljátok a művészet vulgarizálásának istentelenségét (elméleteitekkel még inkább, mint könyveitek árával, ami nem csak tőletek függ)! Azokkal jártok hát egy úton, akik a zene titokzatos hangjegyeit eltörölve – ne nevessünk, nyílt utcán parádézik ez a gondolat – megnyitják e szentek-szentjét a tömegnek, sőt azokkal, akik tűzön-vízen keresztül propagálják mindenütt a zenét, s nem bánják, ha hamisan muzsikál is a nép, csak muzsikáljon. Mi lesz majd egyszer, az ítélet napján? Titeket is, igen, titeket is tanítani fognak, mint a nagy mártírokat, Homéroszt, Lucretiust, Juvenalist!

Most Corneille-re, Molière-re, Racine-ra gondoltok, akik híresek és népszerűek? – Nem, nem népszerűek, illetve a nevük talán az, de költészetük nem. A nagy többség, esküszöm rá, egyszer elolvasta őket, anélkül, hogy megértette volna. De ki olvassa újra műveiket? Egyedül csak a művészek.

S máris elért büntetésetek: imádni való és ragyogó alkotásaitok mellett kicsúszott tollatokból egy-egy olyan verssor is, melyből már nem árad kiválóságotok megkülönböztetett illata. S a tömeg éppen ezeket fogja csodálni. Kétségbeesve tapasztaljátok majd, hogy egyedül csak választottaknak hozzáférhető remekműveiteket a köznép, amely előtt ismeretleneknek kellett volna maradniuk, egyszerűen mellőzi. S ha máris nem így volna, ha a tömeg nem törölte volna le Hugó költeményeinek hímporát: bizonyos, hogy akkor versei közt nem a *Mózes* meg a *Lányom imádkozikot* övezné dicsfény, ahogy a tömeg vallja, hanem a *Faunt* és a *Sírás az éjszakábant*.

Komoly órákat élünk: az egész népet neveljük, jelentős tanok fognak elterjedni. Igyekezzetek, hogy a népszerűsítés a jó erkölcs nép-

szerűsítése legyen, és nem a művészeté, s törekvéseitek ne abba torkolljanak – remélem, nem is arra irányultak –, hogy létrehozzák a *mester-ember-költő* groteszk, de minden vérbeli művész szemében inkább szomorú alakját.

A tömegek olvassák csak az erkölcstant, de az ég szerelmére, költészetünket ne adjátok oda nekik elrontani.

Ó, költők, mindig gőgösek voltatok; most lépjetek tovább, a megvető fölényig.

PAUL VERLAINE
(1844–1896)

Francia szimbolista költő. A múlt század végi francia dekadens költészet egyik világirodalmi hatású képviselője. Verseiben a folyékony, dallamos előadás mellett feltűnnek a szimbolista korreszpondenciák, amelyeket ösztönösen használ. *Ars poetica* című programversében (1882) ébred költői céljainak tudatára.

ARS POETICA[1]

Charles Morice-nak[2]

A legfontosabb mindig a dallam,
legyen hát páratlan a sorod,
az tétovább, tovaolvadóbb,
könnyebben száll és póztalanabban.

Minden szavadat lenézve, kis
fitymálással kell kiszemelned.
Mindig a szürke ének a legszebb,
mely pontos ugyan, de kétes is.

Ez a szem fátyol alatti fénye,
ez a remegő nagy déli fény,
ez langyos ősszel az ég ivén
szétszórt csillagok távoli kékje.

Nem kell, csak az Árnyalat tehát,
nem szín, csak az Árnyalat, lebegve,
csak az Árnyalat árnyalhat egybe
ábrándokat s kürtöt-fuvolát.

A gyilkos Csattanót, a kegyetlen
élcet kerüld, meg a nyers röhejt,
melytől az Azúr is könnyet ejt,
s a póri hagymabűzt is a versben.

Fogd a Pátoszt s tekerd ki nyakát!
Azt is jól teszed, hogyha a Rímet
erélyesen bölcs rendre fenyíted;
ügyelj rá, mert elbízza magát.

Ó, a Rímnek milyen sok a vétke!
Süket gyerek, korcs fekete nép
csinálta ezt a csecsebecsét,
mely falsul kong, ha a ráspoly érte?

Zenét még, újra, szüntelenül!
Versed legyen az a rebbenés, mely
szálló lélekből halk leheléssel
más ég s szerelem felé repül.

Versed a hűs-üde hajnaloknak
szélbeszórt szép kalandja legyen,
szellő méntán, kakukkfüveken . . .
a többi puszta irodalom csak.

(Rónay György fordítása)

BENEDETTO CROCE
(1866–1952)

Olasz filozófus, esztéta. Elméletében az esztétikum szféráját a szépre szűkítette, kizárva belőle minden tudományos, gyakorlati vagy erkölcsi vonatkozást. A művészet teremtője szerinte az intuíció, mely mentes a fogalmiságtól és a valósággal ellentétben a képzeletet tükrözi. A művészetben minden mű egyedi dolgokat ábrázol egyedi formában, ezért a műfajok osztályozásának, a művészi jelenségek általánosításának nincs értelme. Művei magyarul: *Esztétika* (1905), *Az aesthetika alapelemei* (1917).

MI A MŰVÉSZET?

(Részlet)[1]

... Ha visszatérek tehát arra a kérdésre, hogy mi a művészet, nem kerítek nagy feneket, hanem legegyszerűbb módon akként magyarázom, hogy a művészet vízió vagy intuíció. A művész egy képet vagy fantazmát alkot; a műélvező pedig arra a pontra szegezi a szemét, melyre a művész figyelmeztette, azon a résen át tekint, melyet amaz nyitott fel előtte, és reprodukálja magában azt a képet. „Intuíció", „vízió", „szemlélet", „elképzelés", „képzelet", „megjelenítés", „képzet" stb. valamennyien olyan szavak, melyek egyaránt mint szinonimák állandóan ismétlődnek a művészetről szóló fejtegetésekben, és mindnyájan ugyanarra a fogalomra vagy fogalmi körre irányozza értelmünket, ami általános megegyezésünk jele.

De ez az én válaszom, hogy a művészet intuíció, jelentőségét és erejét egyúttal azáltal is nyeri, amit hallgatólagosan tagad, és azáltal, amitől a művészetet megkülönbözteti. Minek tagadása értetődik állításom következtében? A legfontosabb tételeket megjelölöm most, vagy legalábbis azokat, melyek a mi kulturális viszonyaink között a legfontosabbak.

Elsősorban is azt tagadom, hogy a művészet valami fizikai dolog: p. o. nem áll bizonyos elhatárolt színekből vagy színvonatkozásokból,

bizonyos elhatárolt testalakokból, bizonyos elhatárolt hangokból vagy hangviszonylatokból, röviden olyasmiből, amit fizikai dolognak neveznek. Már az általános gondolkozásban meg lehet találni a tévedésnek csíráját, hogy a művészetet valami fizikai dolognak képzeljük el. Miként a gyermekek hozzákapnak a szappanbuborékhoz, hogy a szivárvány színeit megfogják, akként az ember szelleme, midőn a szép dolgokat csodálja, ösztönszerűen a külső természethez fordul, hogy az okokat kifürkéssze, és bizonyos színeket, bizonyos testalakzatokat szépeknek, másokat viszont csúnyáknak próbál tartani, vagy azt hiszi, hogy kell tartania. Ez a kísérlet azonban öntudatosan és rendszeresen gyakran előfordult a gondolkodás történetében: elkezdve a „kánon"-okon, melyeket a görög és reneszánszkori művészek és művészeti teoretikusok a testek szépsége feltételéül előírtak, elkezdve a figurákkal, vagy hangokkal kifejezhető geometriai és aritmetikai viszonylatokra vonatkozó elmélkedéseken, egészen a XIX. századbeli esztétikusok (pl. Fechner) vizsgálódásáig és azokig a „közlemény"-ekig, amelyeket a mai filozófiai, pszichológiai vagy természettudományi kongresszusokon a tudatlanok a fizikai jelenségek és a művészet viszonyáról elő szoktak adni. Ha azt kérdezzük önmagunktól, mi okból nem lehet a művészet fizikai tény, legelőször is azt kell válaszolnunk, hogy a fizikai tényeknek nincsen valóságuk, míg ellenben a művészet, melynek oly sokan szentelik életüket és amely mindenkit isteni örömmel ajándékoz meg, a legteljesebb mértékben való. Ezért nem lehet fizikai, azaz valótlan tény. Első pillanatra ez kétségtelenül paradoxnak látszik, mert az egyszerű embernek a fizikai világnál semmi sem látszik szilárdabbnak. De az igazság nevében sincsen jogunk arra, hogy lemondjunk a jobb megoldásról és egy kevésbé jóval helyettesítsük, ha a hazugságnak csak látszata tapad is hozzá. De hogy ezen igazság idegenszerű és meghökkentő mivoltát legyőzhessük, és hogy baráti viszonyra lépjünk vele, csak azt kell megfontolnunk, hogy a fizikai világ valótlanságára megvan a megdönthetetlen bizonyíték, melyet valamennyi filozófus elfogad, hacsak nem túlzó materialista, aki a materializmus kiáltó ellentmondásaiba takaródzik. Sőt, maguk a fizikusok is hirdetik ezt a műveikben szétszórt filozófiai töredékekben, amidőn a fizikai jelenségeket olyan elvek termékeinek tartják, amelyeket nem a tapasztalásból vezetnek le, tehát az atomok, vagy az aether, vagy valami megismerhetetlen dolog nyilvánulásának tartanak. Különben a materialisták anyaga sem más, mint egy anyagon túli princípium. Ekként belső logikájuk és általános megegyezésük miatt a fizikai lények nem annyira valóságnak látszanak,

mint inkább eszünk egy, a tudomány céljának irányuló konstrukciójának.

Ezért azt a kérdést, hogy a művészet fizikai tény-e, ésszerűen abba a másként alakított jelentőségbe kell öltöztetni, hogy a művészet fizikai úton konstruálható-e? És ez bizonyára lehetséges is: mindannyiszor megtesszük, ha egy költemény értelmétől elfordulunk, és azzal foglalkozunk, hogy szavait megszámoljuk, szótagokra és betűkre bontjuk, vagy, ha lerázva magunkról egy szobor esztétikai hatását, térfogatát és súlyát megmérjük; ami nagyon is hasznos dolog a szoborcsomagolók számára, miként az első eljárás a nyomdászoknak az, kik egy oldalnyi költeményt szednek, de teljesen fölösleges a műélvezőnek és a művészetbúvárnak, akinek ez nem válik hasznára, sőt büntetlenül nem is szabad tulajdonképpeni tárgyát elhagyni. Tehát ebben a második vonatkozásában sem fizikai tény a művészet; midőn lényegébe és hatásába akarunk hatolni, semmit sem segítene rajtunk, ha fizikailag konstruálnók.

A művészetnek intuícióként való meghatározásában egy második tagadás is rejlik: – ha intuíció, mivel az intuíció a szemlélet eredeti értelmében teóriát jelent, akkor a művészet nem lehet hasznossági ténykedés: és mivel egy hasznossági ténykedés mindig valami kéjérzet megszerzésére és ezért egy fájdalomérzet leküzdésére irányul, a legsajátosabb lényegében értett művészetnek éppen úgy nincsen köze a hasznossághoz, mint a kéj- vagy fájdalomérzethez. Valóban különösebb ellentmondás nélkül be fogjuk látni, hogy a kéjérzet mint kéjérzet, mint akármiféle kéjérzet sem művészi önmagában véve; nem művészi az öröm, melyet a szomjunkat oltó ital víz kelt, vagy a szabadban való sétálás, mely alatt izmaink nyújtózkodnak és vérünk könnyebben kering, sem egy óhajtott állás elnyerése, mely praktikus életünket kielégíti stb. Még a közöttünk és a műalkotások között szövődő vonatkozásokban is szembeszökő a kéjérzet és művészet között fennálló különbség, amennyiben az ábrázolt alak kedves lehet nekünk és a legkellemesebb emlékeket ébreszthetí, de a kép egyúttal mégis csúnya lehet; vagy fordítva, a kép szép lehet és az ábrázolt tárgy gyűlöletes szívünknek, vagy pedig maga a kép, melyet szépnek vélünk, mérget vagy irigységet kelthet bennünk, ha egy ellenségünk vagy vetélytársunk alkotása, akinek hasznára válhatik és erejét gyarapíthatja. A mi gyakorlati érdekeink megfelelő kéj- és fájdalomérzeteikkel összekuszálódhatnak néha esztétikai érdeklődésünkkel és el is homályosíthatják, de sohasem olvadhatnak vele össze. Ha a művészetnek mint valami kéjérzetet keltő dolognak meghatározását erősebben akarjuk megalapozni, legfeljebb azt

mondhatjuk, hogy ha nem is az általában vett kéjérzetet keltő dolgok közé tartozik, mégis egy különös formája a kéjérzetkeltésnek. De ez a szűkebbre fogás már nem megvédése, hanem teljes feladása a tételnek, mert ha feltesszük, hogy a művészet egy különös formája a kéjérzetkeltésnek, akkor megkülönböztető jelleme nem a kéjérzetkeltésben, hanem abban rejlenék, amiben ez a kéjérzet a kéj egyéb fajtáitól különböznék, és a vizsgálódásnak a kéjérzet ezen fölöslegéből vagy másféleségéből kellene kiindulnia. Mindennek dacára e tanításnak, mely a művészetet kéjérzetkeltésnek definiálja, külön elnevezése van (hedonisztikus esztétika), és hosszú, valamint komplikált sorsa az esztétikai tanítások történetében. Már a görög–római világban feltűnt, a XVIII. században túlsúlyban volt, a XIX. század második felében új virágzást ért meg, és még ma is nagy kedveltségnek örvend. Különösen a kezdő esztétikusok kedvelik, akiket az a tény ragad meg elsősorban, hogy a művészet kéjérzetet kelt. E tanítás élete abban állott, hogy váltakozva hol ezt, hol azt, vagy együtt több csoport kéjérzetet állított előtérbe (a magasabb érzékek örömét, a játékkedvet, a saját erőnk öntudatát, a szerelem érzéseit), vagy hogy még a kéjestől különböző elemeket is segítségül hítt, mint például a hasznost, a szellemi és erkölcsi szükségletek kielégítését, vagy más hasonló dolgokat. Fejlődése éppen ennek a nyughatatlanságának következménye, és azoknak az idegen elemeknek köszönhető, melyeket a miatt a kényszerűség miatt vett fel magába és csíráztatott méhében, hogy a valósággal valamiképpen megegyezzék. Így jutott annyira, hogy mint hedonisztikus tan feloldódjék, és öntudatlanul egy új tanítást segítsen elő, vagy legalábbis, hogy megsejtesse ilyennek szükségszerűségét. Mivel pedig mindennemű tévedésben van az igazságnak valami csírája, a hedonisztikus tannak is van egy örökké igaz eleme, és ez az, hogy az élvezetet kísérő jelenségnek magyarázza, mely az esztétikai tevékenység és minden másforma szellemi tevékenység között közös, és amelyet korántsem kívánunk tagadni, még ha a művészetnek és az élvezetesnek azonosságát teljesen kétségbe vonjuk is, és a művészetet az élvezetestől meg is különböztetjük, amennyiben intuíciónak mondjuk.

A művészetet intuíciónak nevező elméletből egy harmadik tagadás is következik. Az, hogy a művészet nem erkölcsi ténykedés, azaz nem olyanforma gyakorlati tevékenység, amely szükségszerűen összefügg ugyan a hasznossal, az élvezettel és fájdalommal, de közvetlenül mégsem utilitarisztikus és hedonisztikus, és egy magasabb szellemi világban mozog. De annak, hogy az intuíció az elméletnek volna aktusa, minden

tapasztalásunk ellentmond. És valósággal is a művészet – mint azt az ősrégi tapasztalat tanúsítja – nem az akarat műve: a jó szándék, mely a gentlemant szüli, nem teremt művészeket. És mivel a művészetet nem az akarat hozza létre, semminemű erkölcsi megítélés alá sem lehet vonni, nem azért, mintha valami kiváltságos mentesség illetné meg, hanem mert az erkölcsi megítélés mértéke sehogy sem illik reá. Egy művészi kép egyaránt ábrázolhat valami erkölcsileg dicséretes avagy elítélendő tettet: a kép mint kép erkölcsileg sem nem dicséretes, sem nem elítélendő. Nemcsak hogy nincsen büntető törvény, mely egy képet rabságra vagy halálra ítélhetne, hanem egyáltalában egy józan ember sem mondhat felette erkölcsi ítéletet. Éppen olyan joggal nevezhetnők Dante Francescáját erkölcstelennek, Shakespeare Cordeliáját pedig erkölcsösnek, akik mind a ketten csak tiszta művészi célokat szolgálnak, és úgyszólván csak zenei nyilvánulásai Dante és Shakespeare lelkének, mint ahogy a négyzetet erkölcsösnek és a háromszöget erkölcstelennek mondhatnók. Különben az esztétika tanainak történetében az erkölcsieskedő elmélet is képviselve van, sőt, még ma sem múlt ki, ha az általános vélemény nagyon kevésre becsüli is. Ezt a lekicsinylést nemcsak önmaga okozza, hanem bizonyos fokig egyes mai irányok is, melyek ezt a tagadást lélektani undorodásból magyarázzák, holott ahhoz – úgy, mint mi tesszük – csakis logikai okokból kellene eljutni. Az erkölcsi tanításból ered a művészet elé tűzött az a hivatás, hogy jóra vezéreljen és elriasszon a gonosztól, az erkölcsöket javítsa és nemesítse, továbbá az a művészekhez intézett kívánság, hogy amennyire csak telik tőlük, vegyenek részt a tömegek nevelésében, egy nép nemzeti vagy harcias lelkületének megerősítésében, a szerény és munkás élet eszményének terjesztésében. Megannyi dolog, amelyre a művészet éppen olyan tehetetlen, mint a mértan, amely mégsem veszti el e tehetetlensége miatt méltóságát. Ezért azt sem lehet belátni, hogy a művészet mért fosztassék meg ugyanezért méltóságától. Hogy effélére nincs ereje, azt persze az erkölcsieskedő esztétikusok is belátták, amiért szívesen kiegyeztek vele, mert megengedték, hogy az élvezetnek is szolgáljon, ha az éppen nem is erkölcsös, de legalábbis nyilvánvalóan ne legyen erkölcstelen, vagy pedig, mert azt ajánlották, hogy a hatalmat, mellyel hedonisztikus ereje a kedélyeket maga alá hajtja, jó célokra használja fel, édesítse meg a pilulákat vagy kenje be mézzel a keserű orvosságos pohár peremét, egyszóval, hogy a kéjnő szerepét játssza (hiszen úgy sem vetkőzhetik ki meggyökeresedett szokásaiból), de ekkor már legalább a szent egyház és az erkölcs szolgálatában álljon, mint

meretrix ecclesiae. Egypárszor arra is gondoltak, hogy a tanítás eszközéül használják, hiszen nemcsak az erény, hanem a tudomány is nehéz egy dolog. A művészet tehát hadd könnyítse meg dolgát és tegye könnyűvé a bejutást a tudomány palotájába, sőt, úgy vezesse végig az embereket rajta, mintha Armida kertjében járnának, vidáman és gyönyörködtetően, anélkül, hogy rájöjjenek nagy gazdagodásukra, sőt, észre se vegyék azt a mélységes megújhodást, melyet önmagukban ébresztettek. Ha ma ezekről az elméletekről beszélünk, nem fojthatjuk el mosolygásunkat, de mégsem szabad elfelednünk, hogy valamikor komoly dolgok voltak, és abból a komoly erőlködésből születtek, hogy a művészet lényege érthetővé és fogalma magasztosabbá váljék. És azt se feledjük, hogy ha csak az olasz irodalmat idézem, Dante, Tasso, Parini, Alfieri, Manzoni, Mazzini is híveik voltak. A művészetnek erkölcsieskedő felfogása is mindig, éppen ellentmondásaival, jótékony volt, ma is az, és örökké jótékony lesz, bár eredménytelen erőlködés az, mely a művészetet a puszta élvezetestől, mellyel néha össze is tévesztik, elválasztani akarja, hogy méltóbb ranghoz juttassa. De neki is megvan a maga igaz oldala, amennyiben, ha a művészet az erkölcs mezején túl is fekszik, a művész emberi létével nem szabadulhat az emberi követelmények alól, hanem uralmuk alatt áll, és ezért a művészetet, amely pedig nem erkölcs és sohasem lesz az, küldetésének kell hogy tartsa, melyet főpapi hivatásként kell gyakorolnia.

Továbbá – és ez az utolsó és talán a legfontosabbik általános negáció – a művészetnek intuícióként való fogalmazása szerint a művészet nem fogalmi megismerés. A fogalmi megismerésnek tiszta, azaz bölcsészeti alakja mindig realisztikus, amennyiben a valószerűséget az irrealitással szembehelyezi, vagy az irrealitást mint alárendelt pillanatot a realitás foglyává alacsonyítja. Ezzel szemben az intuíció kifejezetten hangsúlyozza a realitás és irrealitás szét nem választottságát, a kép puszta képszerűségének értékét, a kép tiszta eszményiségét; és az intuitív vagy érzéki és a fogalmi vagy szellemi megismerésnek, az esztétikának és a poétikának szembeállítása arra törekszik, hogy a megismerés ezen egyszerűbb és elemibb formáinak autonómiáját érvényesítse, melyeket az elméleti élet álmaival hasonlítottak össze, de ezekkel szemben a filozófia az ébrenlétet jelentené. És csakugyan, aki egy műalkotás előtt azt kérdezi, hogy a művész kifejezte dolog metafizikailag és történetileg igaz vagy téves-e, az egy értelem nélkül való kérdést állít fel, és ugyanolyan tévedésbe esik, mint az, aki a képzelet könnyed képeit az erkölcsiség ítélőszéke elé hurcolja. Értelem nélkül való e kérdés,

mert az igaz és téves megkülönböztetése mindig egy ténybeli állításra, tehát egy ítéletre vonatkozik. De a megkülönböztetésnek semmi helye sincsen egy képpel vagy egy tiszta szubjektummal szemben, amely éppenséggel nem egy ítéletnek alanya, mert nincsen hozzá való állítmány vagy praedikatum. Hiába való kifogás az, hogy a kép egyénisége az egyetemességhez való vonatkozások híján meg nem állhat, mivel a kép úgy is csak ennek egy individuációja; mert ezáltal nem azt vitatjuk, hogy az egyetemesség mint az isten lelke mindenütt jelen van, hanem csak azt tagadjuk, hogy az intuícióban mint olyanban az egyetemesség logikai kifejlesztés útján valósággal elgondolkodva volna jelen. Ëppen olyan hiábavaló ellenvetés az, mely a szellemi élet egységének elvére hivatkozik, melyet a képzelet és a gondolat éles megkülönböztetése nem ront le, hanem, ellenkezőleg, szorosabbra fűz, hiszen a megkülönböztetésből születik az ellentét, és az ellentétből a konkrét egység.

Az eszményiség (e néven hívják azt a jellemző tulajdonságot, mely az intuíciót a fogalomtól, a művészetet a filozófiától és történettől megkülönbözteti) a művészetnek legsajátosabb erénye: mihelyt ettől az eszményiségből elmélkedés és ítélet fejlődik, feloldódik a művészet, és megsemmisül. Meghal már abban a művészben is, aki művészből kritikussá lesz, meghal a szemlélőben is, aki lelkesült műélvezőből az életen elgondolkozó megfigyelővé válik.

WILHELM WORRINGER
(1881–1965)

Német művészettörténész és esztéta. Absztrakció-elméletének kiindulópontja a beleérzés fogalma. Th. Lippshez kapcsolódva vallja, hogy az esztétikai befogadás és a művészi alkotás a beleérzésen mint objektivált önélvezeten alapul. Az ember és a valóság harmóniájának felbomlását azonban kozmikus szorongás kíséri, és ezek a korszakok a beleélési ösztön ellentétének, az absztrakciós ösztönnek nyitnak teret. Főbb művei: *Abstraktion und Einfühlung* (1908), *Formprobleme der Gotik* (1911), *Problematik der Gegenwartskunst* (1948).

ABSZTRAKCIÓ ÉS BELEÉRZÉS

(Részletek)[1]

Vizsgálataink abból a feltevésből indulnak ki, hogy a művészi alkotás mint önálló organizmus a természettel egyenértékű, és legmélyebb, legbelsőbb lényegében *nincs* vele összefüggésben, amennyiben természeten a dolgok látható felületét értjük. A természetbeli szépet semmi esetre sem szabad a művészi alkotás feltételének tekinteni, bár úgy látszik, hogy a fejlődés folyamán a művészi alkotás értékes tényezőjévé, sőt részben azzal egyenesen azonossá vált.

Ebből a feltevésből következik, hogy a művészet specifikus törvényei elvben függetlenek a természetbeli szép esztétikájától. Tehát nem azt kell analizálniuk, hogy például egy szép táj milyen feltételek mellett tűnik szépnek, hanem azt, hogy ennek a tájnak ábrázolása milyen feltételek mellett lesz-művészi alkotás.

A modern esztétika, mely az esztétikai objektivizmusról döntő lépésként áttért az esztétikai szubjektivizmus álláspontjára, vagyis már nem az esztétikai tárgy alakjából, hanem a szemlélő alany magatartásából indul ki, megalkotott egy elméletet, melyet általános és tág megjelöléssel beleérzés-elméletnek nevezhetünk . . .

Kísérletünk alapgondolata ugyanis az, és arra kíván rámutatni, hogy

ez a beleérzés fogalmából kiinduló modern esztétika a művészettörténet tág területére nem alkalmazható. Arkhimedészi pontja az ember művészi érzékének csupán *egy* pólusán van. Csak akkor válik majd átfogó esztétikai rendszerré, ha az ellenkező pólusról kiinduló vonalakkal egyesül.

Ellenkező pólusnak azt az esztétikát tekintjük, mely az ember *beleérzési törekvése* helyett az ember *absztrakcióra* irányuló törekvéséből indul ki. Amíg a beleérzésvágy, az esztétikai átélés előfeltétele, az organikus anyag szépségében talál kielégülést, az absztrakcióvágy az életet tagadó szervetlen anyagot, a kristályszerűséget, vagy általános meghatározással a teljesen elvont törvényszerűséget és szükségszerűséget találja szépnek . . .

Ez az esztétikai átélési mód (beleérzés) legegyszerűbben így fogalmazható meg: *Az esztétikai élvezet a tárgyba áthelyezett önélvezet.* Esztétikusan élvezni annyit jelent, mint egy rajtam kívülálló érzéki tárgyban önmagamat élvezni, abba magamat beleérezni. „Az, amit ebbe a tárgyba beleérzek, egész egyszerűen élet. Az élet pedig erő, belső munka, törekvés és megvalósítás. Az élet egy szóval: tevékenység, mozgásban levő törekvés vagy akarat."

. . . A beleérzés feltétele az általános appercipiáló tevékenység. „Minden érzéki tárgy, *amennyiben számomra létezik,* mindig két komponens: az érzékeim számára adott tárgy és az én appercipiáló tevékenységem eredője."

A legegyszerűbb vonal is, ahhoz, hogy annak fogjam fel, ami, appercipiáló tevékenységet kíván részemről. Belső tekintetemet addig kell kiterjesztenem, míg az egész vonalat át nem fogja; az így felfogott tárgyat magamban el kell határolnom, és környezetéből ki kell emelnem. Tehát már minden egyes vonal is megkívánja tőlem azt a belső mozgást, mely mindkét mozzanatot: a kiterjesztést és az elhatárolást magában foglalja. De ezenkívül minden vonal, irányánál és alakjánál fogva, még különböző különleges tevékenységet is megkíván tőlem.

. . . Mivel ez az általános appercipiáló tevékenység a tárgyat szellemi tulajdonommá teszi, ez a tevékenység a tárgyhoz tartozik. *A tárgy alakja mindig az én tevékenységem által megformált alak.*

. . . Az appercipiáló tevékenység akkor válik esztétikai élvezetté, ha a beleérzés pozitív, akkor, amidőn természetes tevékenységvágyam az érzéki tárgy által kívánt tevékenységgel összhangban áll. A művészi alkotás irányában is csak erről a pozitív beleérzésről lehet szó. Ez a beleérzés-elmélet alapja, amennyiben a műalkotásra gyakorlatban alkal-

mazzák. Ebből adódik a szép és a rút meghatározása. Például: *Csak annyira szép valamely tárgy, amennyire ez a beleérzés fennáll. Szépségét az adja, hogy benne szabadon kiélem magam.* – A tárgy viszont akkor csúnya, ha erre a szabad magam-kiélésre nem vagyok képes, ha a tárgy alakjában vagy annak szemlélésében belsőleg megkötöttnek, gátoltnak, kényszerültnek érzem magam.

Célkitűzésünk szempontjából elegendő, ha az esztétikai átélés e módjának kiindulópontját, lelki feltételeit jellemezzük. Mert így jutunk el annak a számunkra fontos tételnek megértéséhez, mely a további gondolatmenetben összehasonlító alapul szolgál, s ezért itt megismételjük: *„Az esztétikai élvezet a tárgyba áthelyezett önélvezet."*

... *Az ítéletnek az a kritériuma, mely mellett egészen magától értetődően kitartunk – a valóság megközelítése, magának a szerves életnek megközelítése – amint már mondottuk.* Stílusról és esztétikai szépségről alkotott fogalmaink, melyek elméletben a naturalizmust a művészi alkotás alacsonyrendű elemének nyilvánítják, az ítélet ezen kritériumától a valóságban egészen elválaszthatatlanok.

... Tisztázzuk a természetutánzás viszonyát az esztétikához. Itt meg kell állapodnunk abban, hogy az utánzóösztön, az embernek ez az elemi szükséglete, tulajdonképpen az esztétikán kívül áll, az utánzóösztön kielégítésének elvben semmi köze sincs a művészethez.

De meg kell itt különböztetnünk egymástól az utánzási ösztönt és a naturalizmust mint a művészet egyik fajtáját. Fizikai minőség tekintetében semmiképpen sem azonosak, ezért, bármennyire nehéznek látszik, éles határt kell vonni a kettő között. Ebben a vonatkozásban minden fogalomkeveredésnek súlyos következményekkel járó jelentősége van. Ebben kell keresnünk annak a helytelen viszonynak okát, mely a legtöbb művelt embert a művészethez fűzi.

A primitív utánzóösztön minden korban uralkodott, története azonos a művészi jelentőséget nélkülöző kézügyesség történetével. Ez az ösztön éppen a legősibb időkben vált teljesen külön a tulajdonképpeni művészi ösztöntől; azoknak a kis bálványoknak és szimbolikus gyermeteg tárgyaknak készítésében nyert kielégülést, melyeket minden korai művészetben fellelünk, és amelyek elég gyakran közvetlen ellentmondásban állnak azokkal az alkotásokkal, melyekben az illető népek tiszta művészi ösztöne megnyilvánult. Emlékezzünk például arra, hogy Egyiptomban az utánzóösztön és művészi ösztön egy időben, de egymástól függetlenül haladt. Míg az úgynevezett „népi művészet" meghökkentő realizmussal alkotott olyan ismert szobrokat, mint az *Írnok* vagy a

Falu bírája, a tulajdonképpeni, megtévesztően „udvari művészetnek" nevezett művészetben szigorú stílus uralkodott, amely messze kitért a realizmus elől. Azt, hogy itt sem képesség hiányáról vagy megmerevedésről van szó, hanem egy bizonyos lelki ösztön keresett kielégülést, további fejtegetéseink során még érinteni fogjuk. A tulajdonképpeni művészet minden korban mély *lelki* szükségletet elégített ki, nem pedig utánzóösztönt, a természetben látható példa utánzásán érzett gyermekes örömöt. A művészet fogalma körül lebegő glóriát, mindazt a tiszteletet és odaadást, mely minden korban övezte, lélektani szempontból csak úgy lehet megmagyarázni, ha olyan művészetre gondolunk, mely *lelki szükségletből keletkezett, lelki szükségletet elégít ki.*

Az emberiség számára minden stílus, melyet lelki szükségletéből teremtett, a boldogítás legmagasabb fokát jelentette. Ez minden tárgyilagos művészettörténeti szemlélet legfőbb hittétele kell hogy legyen. Ami a mi szempontunkból teljesen torz, a mindenkori alkotó művész számára nyilván tökéletes szépség és művészetvágy teljesülése volt. Így tehát minden a mi szempontunk, modern esztétikánk szerint történő értékelés, mely kizárólag az antik világ vagy a reneszánsz szellemében ítél, magasabb szempontból értelmetlennek, laposnak tűnik.

... A boldogító érzés, melyet az organikus élő valóság szépségének ábrázolása kivált bennünk, az, amit a modern ember szépségnek nevez, annak a belső tevékenység-törekvésnek kielégítése, amelyben Lipps a beleérzés-folyamat feltételét látja. A művészi alkotás vonalaiban, alakjában önmagunkat élvezzük. Az esztétikai élvezet objektivált – a tárgyba átvitt – önélvezet. Valamely vonal, alak értékét számunkra az élet értéke jelenti, melyet ez a forma számunkra tartogat. Csak a mi belé átvitt életérzésünkből nyeri szépségét.

... Szerintünk a beleérzés szükségletének ellenpólusa az *absztrahálásra való törekvés. E munkám legfőbb feladatának tekintem, hogy ezt a törekvést analizáljam és megállapítsam jelentőségét a művészet fejlődésében.*

Hogy az absztrakcióra való törekvés milyen mértékben határozta meg a művészetvágyat, az ... a művészi alkotásokról leolvasható. Ezeknek az elemzéseknek során azt állapíthatjuk meg, hogy a természeti népek művészi vágyában – már amilyen mértékben ez náluk egyáltalán fennáll –, továbbá minden primitív művészeti kor művészetvágyában és végül egyes fejlett keleti kultúrnépek művészi vágyában ez az absztrakt törekvés mutatkozik meg. *Az absztrakcióra való törekvés tehát minden művészet kezdetén megtalálható,* és egyes, magas műveltségi fokon álló

népeknél uralkodó törekvés marad, míg például a görögöknél és más nyugati népeknél lassan megszűnik és a beleérzésvágynak adja át a helyét.

Melyek tehát az absztrakcióra való törekvés lelki feltételei? A lelki feltételeket a népek világérzésében, a kozmosszal szemben tanúsított lelki állásfoglalásban kell keresnünk. Míg a beleérzésvágy feltétele: boldog, pantheista, bizalmon alapuló viszony az ember és a külvilág jelenségei között, az absztrakcióra való törekvés az embernek a külvilág jelenségei miatti nagy belső nyugtalanságára vezethető vissza, és vallási vonatkozásban a képzeletvilág erősen transzcendentális színezetének felel meg.

... Minél kevésbé tudott az emberiség szellemi felismerés alapján a külvilág jelenségeivel megbarátkozni s iránta bizalmat érezni, annál erőteljesebben törekszik az absztrakt szépség legmagasabb fokának elérésére.

... Az absztrakt, törvényszerű formák tehát egyedül azok a legmagasabbrendű formák, melyekben az ember a világkép szörnyű zűrzavarában ki tudja pihenni magát. A művészet modern teoretikusainál sokszor találkozunk azzal az első pillanatban elképesztő gondolattal, hogy a művészet legmagasabb formája a matematika, sőt, figyelemre méltó, hogy éppen a romantikus elmélet jutott művészi programjai felállításánál erre a látszólag paradox felismerésre, mely a művészet általános, elmosódott érzetének annyira ellentmond. És mégsem fogja senki sem azt az állítást megkockáztatni, hogy például Novalis, aki elsősorban képviseli a matematikáról vallott emelkedett felfogást, és akitől ezek a kijelentések származnak: „Az istenek élete matematika", „A tiszta matematika vallás" – nem volt teljességgel művész. Csak e felismerés és a primitív emberiség elemi ösztöne között ugyanaz a lényegi különbség áll fenn, mint amelyet a primitív emberiség „Ding an sich" érzése és a „Ding an sich" fölötti filozófiai spekuláció között megállapítottunk ...

FILIPPO TOMMASO MARINETTI
(1876–1944)

Olasz költő és író. A futurista mozgalom megalapítója, a fasizmus egyik szellemi előkészítője és támogatója.

A FUTURIZMUS KIÁLTVÁNYA[1]

1. A veszély szeretetét, az erőre és merészségre való törekvést akarjuk megénekelni.

2. A bátorság, a vakmerőség, a lázadás lesznek költészetünk lényeges elemei.

3. Az irodalom mindmáig a megfontolt mozdulatlanságot, a révületet és az álmot magasztalta. Mi a kihívó mozgást, a lázas álmatlanságot, a futólépést, a halálugrást, a pofont és az ökölcsapást magasztaljuk.

4. Megállapítjuk, hogy a világ nagyszerűsége új szépséggel gazdagodott: a sebesség szépségével. Egy versenyautó, kirobbanó lélegzetű kígyókhoz hasonlatos, vastag csövekkel díszített motorházával ... egy bömbölő autó, mely úgy száguld, mint a kartács, szebb, mint a Szamothrakéi Győzelem [szobra].

5. Azt az embert akarjuk dicsőíteni, aki a kormánykereket tartja, melynek képzelt rúdja átéri a földet, rohanó futásban, földi pályájának körein.

6. Kell, hogy a költő hévvel, nagyvonalúsággal és teljesen adja oda magát, hogy a leglényegesebb elemek lelkesítő hevét növelje.

7. Nincs másban szépség, csak a küzdelemben. Egy mű sem lehet igazi alkotás, ha nincs támadó jellege. A költészetet úgy kell felfogni, mint heves támadást ismeretlen erők ellen, hogy azután az ember előtt megadásra lehessen kényszeríteni őket.

8. A századok legkiemelkedőbb csúcsán állunk! ... Miért kellene hátranéznünk, ha ki akarjuk tárni a Lehetetlen rejtelmes kapuit? Tegnap meghalt az Idő és a Tér. Már a teljességben élünk, miután megteremtettük az örök, mindenütt jelenlevő sebességet.

9. A háborút akarjuk dicsőíteni – a világ egyetlen megtisztítóját –, a militarizmust, a patriotizmust, a felszabadultak destruktív magatartását, azokat a szép elveket, melyekért meghal az ember, és a nő megvetését.

10. Le akarjuk rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat, az akadémiák minden fajtáját, és harcolni akarunk az erkölcsösködés, a nőmozgalom és minden megalkuvó vagy hasznos hitványság ellen.

11. Meg fogjuk énekelni a munkától, örömtől, vagy a lendülettől felkavart nagy tömegeket: megénekeljük a forradalmak sokszínű és sokhangú áradatait a modern világvárosokban; megénekeljük a fegyvergyárak és vad villamos holdaktól megvilágított hajógyárak vibráló éjszakai tüzét; a mohó állomásokat, melyek füstölgő kígyókat nyelnek el; a csavart füstjük szálán felhőkre függesztett műhelyeket; a hidakat, melyek mint óriási tornászok kapaszkodnak át a folyókon s késpengeként villognak a napfényben; a kalandos gőzhajókat, melyek a látóhatárt kémlelik, a széles keblű lokomotívokat, melyek mint hatalmas, csövekkel kantározott fémlovak toporzékolnak a síneken, és sikló szállását a repülőgépeknek, melyek légcsavarja zászlóként csattog a szélben, s úgy tapsol, mint a lelkes tömeg.

Olaszországból repítjük világgá a felforgató és gyújtogató erőszakosságnak ezt a kiáltványát, mellyel ma megalapítjuk a *Futurizmust*, mert meg akarjuk szabadítani ezt az országot a professzorok, régészek, idegenvezetők és antikváriusok bűzös rákfenéjétől. Itália már hosszú ideje az ócskaságok piaca. Meg akarjuk szabadítani őt a múzeumoktól, melyek mint megszámlálhatatlan temetők befedik az egész országot.

Múzeumok: temetők! ... Valóban azonosak, hiszen itt is szerencsétlenül vegyülnek össze olyan testek, melyek nem ismerik egymást. Múzeumok: nyilvános hálótermek, amelyben örökké gyűlölt vagy ismeretlen emberek mellé kell letelepedni! Múzeumok: a festők és szobrászok lehetetlen vágóhídjai, ahol a pályabérül kitűzött falakon színek és vonalak ütésével vadul egymást öldösik!

Hogy valaki évente egyszer, mint halottak napján a temetőbe, ide is elvándoroljon ... azt még megengedem. Hogy évente egyszer ajándékul virágokat tegyen a *Gioconda* elé, azt is megengedem ... De azt már nem tűröm el, hogy naponta sétálva vezessék a múzeumokon keresztül szomorúságainkat, törékeny bátorságunkat, beteges nyugtalanságunkat. Miért kell megmérgeződni? Miért kell megposhadni?

És mi mást lehet egy régi képen látni, mint a művész fáradságos

vonaglását, amellyel az álmának teljes kifejezését gátló legyőzhetetlen akadályokat kijátszani igyekszik? . . .

Egy öreg képet megcsodálni annyi, mint érzékenységünket hamvvederbe önteni, ahelyett, hogy a teremtés és a cselekvés vad lendületével messzire hajítanánk előre. Azt akarjátok tehát, hogy a múlt örökös és haszontalan csodálásában, melyből végzetesen elgyengülve, kimerülten és megtaposva kerültök ki, elpocsékoljátok legjobb erőiteket?

A valóságban, kijelentem nektek, a múzeumok, könyvtárak és akadémiák (felesleges erőlködések temetői, megfeszített álmok kálváriái, megcsonkított lendületek iktatói! . . .) mindennapos látogatása ugyanolyan káros, mint a becsvágyó akaratuktól és elméjüktől megrészegedett ifjak szülőinek szívós gyámkodása. A haldoklóknak, a betegeknek, az elzártaknak hadd maradjon csak ez; a megcsodált múlt talán balzsam az ő bajaikra, hiszen a jövő előlük el van rekesztve . . . De mi nem akarunk többet tudni a múltról, mi, fiatal és erős *futuristák!*

A szenes ujjak dobják csak a vidám tűzvészeket! Erre! Erre! Gyorsan! vessetek tüzet a könyvtárak polcaira! . . . Térítsétek el a csatornák futását, hogy elöntsék a múzeumokat! . . . Ó, milyen öröm lenne látni, amint ezeken a vizeken lebegve úsznának az árral, szétszaggatva és megfakultan, a régi dicsőséges vásznak! . . . Ragadjátok meg a csákányokat, a fejszéket, a kalapácsokat, és romboljátok, romboljátok könyörtelenül a tiszteletre méltó városokat!

A legidősebb közülünk harmincéves! tehát legalább egy évtizedünk van, hogy véghez vigyük munkánkat. Majd ha negyvenévesek leszünk, más, fiatalabb és nálunk értékesebb emberek hadd dobjanak csak a papírkosárba bennünket, mint felesleges kéziratokat. Egyenesen ezt szeretnénk!

Követőink ellenünk fordulnak majd; mindenfelől jönnek első énekeik szárnyas ritmusára táncolva, felnyújtva horgas, rabló ujjaikat, s az akadémiák kapuiban kutyamódra szimatolják a könyvtárak katakombáiba jutott, már rothadó elméink erős szagát. De mi nem leszünk ott . . . Végül is – egy téli éjszakán – megtalálnak bennünket a nyílt mezőn, egyhangú esőtől kopogó szomorú fészer alatt, és látják majd, hogy remegő aeroplánjaink mellett kuporgunk, és képeink repülése alatt mostani könyveink tüzénél melengetjük kezünket.

Köröttünk tolongnak majd, lihegve az aggódástól és megvetéstől; és feldühödve büszke, fáradhatatlan lángolásunkon, ránk vetik magukat, hogy megöljenek. Akkora gyűlölet hajtja majd őket, mint amilyen szeretetet és csodálatot éreznek irántunk szívükben.

Szemükben sugarasan robban majd az erős és egészséges Igazságtalanság. – A művészet ugyanis nem lehet más, mint erőszak, kegyetlenség és igazságtalanság.

A legidősebb közülünk harmincéves: tehát a nyers akarat, a ravaszság, a vakmerőség, a szerelem és az erő ezer és ezer kincsét tékozoltuk már el; elhajigáltuk őket türelmetlenül, dühödten, anélkül, hogy értékeltük volna, anélkül, hogy tétováztunk volna, anélkül, hogy megpihentünk volna, lélekszakadva... Nézzetek ránk: Még nem vagyunk kimerültek! Szíveinkben semmi fáradságot nem érzünk, mert a tűz, a gyűlölet és a sebesség táplálja őket!... Csodálkoztok rajta?... Pedig logikus, mert ti arra sem emlékeztek, hogy éltetek. Kiegyenesedve a világ tetején még egyszer odahajítjuk kihívásunkat a csillagokhoz! Ellene szóltok-e valamit?... Elég! Elég! Ismerjük már azokat... Értjük!... Szép és hazug értelmünk megállapítja, hogy mi vagyunk őseink összefoglalása és meghosszabbítása. – Talán!... Ám legyen!... De miért fontos? Nem akarjuk megérteni!...

Jaj annak, aki ezeket a gyalázatos szavakat megismétli!...

Emeljétek fel a fejeteket!...

Kiegyenesedve a világ tetején, még egyszer odahajítjuk kihívásunkat a csillagokhoz!...

A FUTURIZMUS ELSŐ POLITIKAI KIÁLTVÁNYA[2]

Futurista Választók!

Mi, Futuristák, akiknek egyetlen programja a nemzeti büszkeség, energia és terjeszkedés, kijelentjük, hogy az ország letörölhetetlen szégyene lenne egy esetleges klerikális győzelem.

Mi, Futuristák, a végsőkig való harcra hívjuk Olaszország valamennyi ifjú szellemét, azokkal a jelöltekkel szemben, akik az öregekkel és a papokkal alkudoznak.

Mi, Futuristák, olyan nemzeti képviseletet akarunk, amely megtisztítva a múmiáktól, minden pacifista gyávaságtól mentesen, kész leleplezni mindenféle cselszövést és megtorolni mindenféle sértést.

IGOR FJODOROVICS SZTRAVINSZKIJ
(1882–1971)

Orosz zeneszerző. A modern zenei törekvések egyik vezéralakja. Munkásságában megújította a barokk, preklasszikus és romantikus zenei hagyományokat. Legjelentősebb írása: *Zenei poétika* (1952).

A MODERNISTA ZENEESZTÉTIKA KÉRDÉSÉHEZ

EMLÉKEK...

(Részletek)[1]

Egyik legelső hangbenyomásomat, amelyre emlékszem, sokan talán bizarrnak találják. Vidéken történt, ahol szüleim velünk, gyerekekkel együtt, rangjukhoz illően a nyarat töltötték. Hatalmas termetű paraszt ült egy fatörzs végén; frissen vágott fa és gyanta átható szaga áradt körülötte. Csak egy rövid, vörös ing volt rajta, rőt szőrzetű lábszára meztelen, a lábán háncsból font saru. Aggastyán létére sűrű hajában, amely épp oly bozontos és vörös volt, akár a szakálla, nem akadt egyetlen ősz szál sem. Néma volt az öreg, de nyelvével hangosan csettintgetni szokott, s mi, gyerekek, féltünk tőle. Végül is kíváncsiságunk legyőzte félelmünket, közelebb mentünk hozzá, ő pedig, hogy örömet szerezzen nekünk, énekelni kezdett. Éneke két szótagból állott, csak annyit tudott kimondani. Nem volt értelmük, de gyorsan váltogatta és hihetetlenül ügyesen lökte ki őket a száján. Daráló énekét a következő módon kísérte: jobb tenyerét a bal hónalja alá szorította, s rendkívül gyorsan föl-alá mozgatta bal karját. Ezáltal ritmikus rendben szerfölött gyanús hangokat hallatott inge alól, amelyeket némi szépítéssel „cuppogásnak" lehetne nevezni. Engem ez pokolian szórakoztatott, s hazaérve, nagy buzgalommal próbálgattam utánozni ezt a zenét. Annyira jól sikerült, hogy a legsürgősebben megtiltották az illetlen kíséretet. Így hát

be kellett érnem a két szomorú szótaggal, de ezek hamarosan elvesztették vonzerejüket.

Egy másik emlék, amely gyakran eszembe jut, a falubeli asszonyok éneke. Esténként, amikor nagy csapatban hazatértek a munkából, egyszólamban mind ugyanazt a dalt énekelték. Még ma is pontosan emlékszem a dallamra és az előadásmódra. Otthon akkor elismételtem a dalt, utánozva az asszonyok éneklését. Az otthoniak megdicsérték biztos hallásomat, s ez, még ma is tudom, nagyon boldoggá tett . . .

. . . Azon a nézeten vagyok, hogy a zene lényegénél fogva képtelen bármit is „kifejezni", legyen az érzés, magatartás, lelkiállapot, természeti jelenség vagy akármi más. A „kifejezés" sohasem volt immanens tulajdonsága a zenének, s létjogosultsága semmiképpen sem függ a „kifejezéstől". Valahányszor a zene látszólag kifejez valamit, márpedig csaknem mindig úgy tűnik, ez nem más, mint illúzió . . .

A zene az egyetlen terület, ahol az ember a jelent realizálja. Természetünk tökéletlensége folytán, alá vagyunk vetve az idő múlásának, a jövő és a múlt kategóriáinak, anélkül, hogy a jelent valaha is „valósággá" tudnánk tenni, tehát az időt meg tudnánk állítani.

A zene tüneménye kizárólag azért adatott meg nekünk, hogy helyreállítsuk a rendet a dolgok között, s így mindenekelőtt rendet teremtsünk az ember és az idő között. E rend megvalósulásához egyes-egyedül, de elengedhetetlenül konstrukcióra van szükség. Ha a konstrukció megvan, és a rend kialakult, ezzel már helyben is vagyunk. Hiábavaló lenne még valami mást is keresni, valami mást is várni. Éppen ez a konstrukció, ez az elért rend az, ami egészen különleges módon hat ránk, ennek semmi köze megszokott érzékeinkhez, azokhoz a reakciókhoz, melyeket a hétköznapi élet benyomásai idéznek elő. A zene által keltett érzés leginkább ahhoz hasonlítható, ami architektonikus formák játékának szemlélésekor ébred bennünk. Goethe tisztában volt ezzel, amikor az építészetet elnémult zeneművészetnek nevezte . . .

ZENEI POETIKA

(ELŐADÁSOK A HARVARD EGYETEMEN, 1939–40-BEN)

(Részlet)[2]

... A legtöbb zenebarát azt hiszi, hogy a zeneszerző alkotó találékonyságát bizonyos érzelmi emóció váltja ki, melyet általában ihletnek neveznek.

Eszem ágában sincs elvitatni az ihlet döntő szerepét az itt tárgyalt folyamatokban; csak azt állítom, hogy az ihlet semmiképpen sem előfeltétele az alkotás aktusának, hanem időrendben másodlagos jellegű megnyilvánulás.

Ihlet, művészet, művész – ezek enyhén szólva is eléggé zavaros fogalmak. Gátolják tisztánlátásunkat egy olyan területen, ahol minden csak kiegyenlítés és számítás, s ahol a spekulatív szellem levegője árad. Később, és valóban csak később, keletkezik az az érzelmi felindultság, amely az ihlet alapjául szolgál. Illetlenség ennek az emóciónak olyan értelmet tulajdonítani, amely gátlólag hat ránk és a dolgot magát kompromittálja. Hát nem világos, hogy ez a felindultság nem más, mint az alkotó ember egyik reakciója annaz ismeretlennel vívott harcában, amely mostanáig csupán objektuma alkotásának, s amelynek műalkotássá kell válnia?

Az alkotó emberen áll mármost, hogy a művet felfedje, fokról fokra, lépésről lépésre. A felfedezésnek ez a láncolata és minden felfedezés önmagában az indítéka az emóciónak – afféle fiziológiai reflexnek, amely az étvágy által előidézett nyálképződéshez hasonlítható, és ez az emóció mindig követi, mégpedig pontosan nyomon követi az alkotó folyamat fokozatait.

Minden alkotó tevékenységet amolyan étvágyszerűség előz meg, amely felidézi benne a felfedezés ízét. Az alkotás aktusának ez az előérzete kíséri annak az ismeretlennek ízlelését, amely ugyan már bennünk van, de még nem tudtuk megragadni, és csak éber technika segítségével vesz fel világos alakot.

Ez az étvágy, amelyet feljegyzett vázlataim rendezésének már a puszta gondolata is gerjeszt bennem, semmiképpen sem véletlenszerű, mint az ihlet; ellenkezőleg, ez megszokott és szabályszerű, sőt oly bizonyossággal fellép, mint holmi természeti szükséglet. A szükségszerű-

ségnek ez az előérzete, a gyönyörnek ez az előíze, ez a feltételes reflex (ahogyan egy modern fiziológus mondaná) egyértelműen azt mutatja, hogy a felfedezés és a munka gondolata az, ami csábít . . .

A *művész* elnevezés, amely a ma egészen általánosan használt értelmében a legmagasabb intellektuális tekintélyt kölcsönzi viselőjének és feljogosít a tisztán szellemi ember címére – ez a gőgös kifejezés az én nézetem szerint összeegyeztethetetlen a *homo faber* rangjával.

Ez alkalommal nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a nekünk jutott területen, ha valóban *intellektuelek* vagyunk, feladatunk nem az, hogy filozofáljunk (cogiter), hanem, hogy szakszerűen dolgozzunk (opérer).

ANDRÉ BRETON
(1896–1966)

Francia költő, író, esztéta. Neve összeforrott a szürrealizmussal, amelynek egyik alapítója, harcosa, teoretikusa és – íróként – megvalósítója volt. Az első szürrealista manifesztumot 1924-ben adta ki a *Revue surrealiste*-ben.

(RÉSZLET ELSŐ SZÜRREALISTA MANIFESZTUMÁBÓL)[1]

Még a logika uralma alatt kell élnünk... Ez a logika azonban ketrecében fel és alá járkál, s egyre nehezebben tudna kikerülni innen. Sikerült a haladás lobogója és a civilizáció ürügye alatt mindazt száműzni a szellem birodalmából, amit joggal vagy anélkül babonának, vagy talán agyrémnek lehetett nevezni... Végre azonban – Freud kutatása nyomán – olyan áramlat bontakozott ki, melynek védelme alatt olyan valaki, aki az emberi természetet tanulmányozza, folytathatja vizsgálódásait; ennek során azonban már nincs szorosan hozzáfűzve a meztelen valóság világához... Freud teljes joggal fordította kritikai érdeklődését az álom felé. Szinte megfoghatatlan, hogyan történhetett eddig, hogy a lelki működésnek a rendkívül széles területét oly kevés figyelemben részesítették, holott az embernél – születésétől haláláig – az álomban eltöltött percek summája (ha az időtartamot tekintjük) úgyszólván alig kevesebb, mint az ébrenlét óráinak összessége. Éber állapotban azonban az emlékezet mindazt, ami álommal összefügg, csak halvány körvonalaiban tudja és úgy is jegyzi meg, s nem tulajdonít az álomnak semmi aktuális jelentőséget. Az álom olyan valaminek tekinthető, mint amilyen egy közbevetett mondat. Holott minden valószínűség szerint az álom folyamatos és „szervezett" jellegű, csupán az emlékezet szabdalja szét. Ugyanez történik a valóságban, amelynek minden pillanatáról csak akkor őrizünk meg egymástól elkülönített benyomásokat, ha e pillanatok egybehangolását akaratunk irányítja... Ami az álmokat illeti, engem leginkább az érdekel, ami ébredéskor szer-

tefoszlik. Az éjszaka álma talán folytatja az előző éj álomszövését, s a következő éjjel ismét megjelenik, méghozzá talán crőteljesebb formában . . . Miért tagadnám meg az álomtól azt, amit néha a valóságnak sem tulajdonítok: az önmagáért való bizonyosság értékét . . . Éber állapotban is felfigyel a szellem olyan, tudatalatti ösztönzésekre, melyek a lélek sötét mélységeiből kerülnek felszínre . . . Az álmodó ember szellemét tökéletesen kielégíti mindaz, ami útjába kerül. Hagyd magad vezettetni: az álomban pergő események aligha tűrik, hogy félbeszakítsd őket. Nincs neved, felbecsülhetetlen az a könnyedség, ahogyan minden megtörténhetik . . . Akkor, amikor majd az álmokat módszeres vizsgálatnak vetik alá, s ma még nem ismeretes eszközökkel sikerülni fog e terület tökéletes felkutatása, tehát az, hogy milyen pályán leng az inga a maga összehasonlíthatatlan szabályosságával, akkor lehet remélni, hogy a titkok, melyek valójában nem is titkok, befogadják a nagy misztériumot. Bízom abban, hogy a jövőben sikerül majd megoldani azt a látszólagos ellentmondást, amely álom és valóság között van, mégpedig olyan abszolút valóság formájában, melyet mi szürrealistának nevezhetünk.

JEAN-PAUL SARTRE
(1905–)

Francia egzisztencialista filozófus, író, esztéta, lapszerkesztő. A Heideggerből kiinduló XX. századi egzisztencialista filozófia főként az ő irodalmi és filozófiai műveinek közvetítésével hatott. Az általa képviselt francia ateista egzisztencializmus jellegzetessége, hogy a baloldali értelmiség bizonyos részének filozófiájává is vált, mert kifejezte annak ellentmondásait. Egyes írásaiban kísérletet tett az egzisztencializmus és a marxizmus összeegyeztetésére. Főbb elméleti művei: *A Lét és a Semmi* (1943), *Mi az irodalom?* (1947–49), *A dialektikus ész kritikája* (1960)

MIÉRT ÍRUNK?

(Részletek)[1]

A művészi alkotásnak kétségkívül fontos indítéka az az igény, hogy a világ számára lényegeseknek érezzük magunkat. Megragadom a mezők, a tenger egy bizonyos aspektusát, megragadom egy arc hangulatát: ha mindezt vászonra viszem, írásban rögzítem, sűrítve az összefüggéseket, rendet teremtve ott, ahol rendnek nyoma sem volt, s rákényszerítve a szellem egységét a dolgok sokféleségére – akkor tudatában vagyok általam való teremtésüknek, azaz lényegesnek tartom magamat az alkotásom számára. Ám ezúttal a megalkotott tárgy siklik ki a kezemből; nem „tárhatok fel" és teremthetek egyszerre. A teremtmény lényegtelenné válik az alkotó tevékenységhez viszonyítva. A létrehozott tárgy, még ha döntőnek és véglegesnek tűnik is mások számára, számunkra sohasem az: bármikor módosíthatunk rajta egy-egy vonást, árnyalatot vagy szót; vagyis sohasem kényszeríti ránk magát. Egy festőnövendék kérdezte mesterétől: „Mikor mondhatom képemet késznek?" A mester így válaszolt: „Ha meglepődsz a láttán, s így szólsz magadban: *Én* csináltam ezt?"

Vagyis sohasem. Mert ez azt jelentené, hogy képes a mások szemével nézni a saját művét, s „feltárni" azt, amit ő alkotott. Ámde magától értetődik, hogy annál kevésbé tudatos bennünk a létrehozott dolog, mi-

nél tudatosabb az alkotó tevékenységünk. Ha egy cserépedényt vagy gerendát készítünk a hagyomány szentesítette módon, a megszokott szerszámokkal, akkor kezünket a híres heideggeri „das Man" mozgatja. Ez esetben az eredmény eléggé idegennek tűnhet föl ahhoz, hogy megtartsa szemünkben objektivitását. De ha mi magunk alakítjuk ki az alkotás szabályait, mércéjét és ismertető jegyeit, és ha alkotó lendületünk a szív legmélyéből fakad, akkor művünkben csakis önmagunkat találjuk meg: mi hoztuk a törvényeket, amelyek alapján megítéljük: a mi múltunkat, a mi szerelmünket, a mi vidámságunkat ismerjük fel benne; s ha nézzük anélkül, hogy hozzányúlnánk, sohasem *kapjuk* tőle ezt a vidámságot vagy szerelmet, ellenkezőleg: mi helyezzük belé; a vásznon vagy az írópapíron kapott eredményt sohasem érezzük *objektívnek*, ahhoz túlságosan is jól ismerjük az eljárásokat, amelyeknek gyümölcse. Ezek az eljárások mindig is a szubjektív találékonyságból fakadnak: mi magunk vagyunk ezek, a mi ihletünk, a mi ötletünk van bennük, és ha felfogni próbáljuk művünket, akkor újra megalkotjuk, vagyis gondolatban megismételjük az azt létrehozó műveletet, s annak minden aspektusát eredménynek fogjuk fel. Így tehát az érzékelés során a tárgy lényegesnek, a szubjektum nem-lényegesnek bizonyul; ez utóbbi az alkotásban keresi és találja is meg a lényegességet, ekkor viszont a tárgy válik lényegtelenné . . .

. . . Minthogy az alkotás csak az olvasásban teljesülhet ki, minthogy a művész másokra kénytelen bízni a befejezését mindannak, amit ő elkezdett, s minthogy egyedül az olvasó tudatán keresztül érezheti magát lényegesnek a műve számára – minden irodalmi mű felhívás. Írni annyit tesz, mint felhívni az olvasót, hogy változtassa objektív egzisztenciává azt a „feltárást", amelyet a nyelv révén elkezdtem. S ha megkérdeznék, *mire* hív fel az író, egyszerű a válaszom. A könyvben sohasem találhatunk elégséges magyarázatot az esztétikai tárgy megjelenésére, csak sürgetést e tárgy létrehozására, továbbá az író szellemében sem bukkanhatunk ilyenre, hiszen énje, amelyből nem léphet ki, nem indokolhatja az objektív létbe való átmenetet – ezért aztán a művészi alkotás megjelenése olyan új esemény, amely nem *magyarázható* semmilyen megelőző adattal. És mivel ez az irányított alkotás abszolút kezdet, tehát az olvasó szabadsága viszi végbe, méghozzá azáltal, amiben ez a szabadság a legtisztább. Így hát az író az olvasó szabadságához folyamodik, hogy működjék közre művének megalkotásában. Erre kétségkívül azt mondhatják, hogy minden szerszám a szabadsá-

gunkhoz fordul, hiszen egy lehetséges cselekvéshez szolgál eszközül, s ennyiben a műalkotás sem különbözik tőle. S igaz is, hogy a szerszám egy művelet megmerevedett vázlata. Ám a feltételes imperativus szintjén marad: egy kalapáccsal ládát szögelhetek, és agyonverhetem a szomszédomat. Önmagában tekintve nem hívja fel semmire a szabadságomat, nem állít szembe vele, inkább szolgálni akarja azzal, hogy hagyományos műveletek szabályos egymásutánjával helyettesíti az eszközök szabad kitalálását. A könyv nem szolgálja a szabadságomat: igényli. Valójában az egyén szabadsága mint olyan nem környékezhető meg kényszerrel, bűvöléssel vagy könyörgéssel. Egyetlen módszer vezet csak célhoz: ha előbb elismerjük a szabadságot, aztán bízunk benne, végül saját nevében, vagyis az iránta érzett bizalom nevében tettet kívánunk tőle. A könyv tehát, a szerszámtól eltérően, nem valamilyen cél elérésére szolgáló eszköz, hanem ő ajánlja magát az olvasó szabadságának céljául. A „cél nélküli célszerűség" kanti formuláját teljesen alkalmatlannak tartom a művészi alkotás megjelölésére. Ez ugyanis azt jelenti valójában, hogy az esztétikai tárgy a célszerűségnek csak látszatával bír, s a képzelet szabad és szabályozott működésének ösztönzésére szorítkozik. Vagyis feledésbe meríti azt a körülményt, hogy a néző képzeletének nemcsak szabályozó, hanem alkotó funkciója is van; egyáltalán nem csapong, hanem arra hivatott, hogy a művész nyomdokain túllépve újra konstruálja a szép tárgyat. A képzelet nem élvezheti magát – s ebben nem különbözik a szellem többi funkciójától; mindig kívül van, mindig valamilyen feladatot hajt végre. Akkor beszélhetnénk „cél nélküli célszerűségről", ha egy tárgy olyan szabályos elrendezettséget mutatna, hogy önkéntelenül is hajlandók lennénk célt tulajdonítani neki, még ha erre nincs is jogcímünk. A szépet ily módon definiálva, a művészi szépet azonosíthatnánk a természeti széppel – Kantnak épp ez a célja –, hisz például a virág oly arányos, oly harmonikus színekkel, oly szabályos vonásokkal ékes, hogy az ember hajlamos mindeme tulajdonságokat a finalitás alapján magyarázni, és egy ismeretlen célra irányulóknak tekinteni. De éppen itt a tévedés: a természeti szép semmiben sem hasonlítható össze a művészi széppel. A műalkotásnak *nincs* célja, ebben egyetértünk Kanttal. Viszont *ő maga* cél. A kanti megfogalmazás nem számol azzal a felhívással, amely minden egyes képben, szoborban, könyvben visszhangzik. Kant azt hiszi, hogy a mű előbb ténylegesen létezik, s csak azután látja az ember. Holott csak annyiban létezik, amennyiben *nézik;* kezdetben tiszta felhívás, a létezésre irányuló tiszta igény. Egyáltalán nem olyan eszköz, amelynek létezése nyil-

vánvaló, célja pedig meghatározatlan; végrehajtandó feladat, s eleve a kategorikus imperativus szintjén mozog. Bárki megteheti, hogy egy könyvet az asztalon hagy. De mihelyt kinyitja, felelősséget vállal. Mert a szabadság próbája nem a szubjektív szabad játéka, hanem egy imperativus-követelte alkotó cselekvés. Ezt az abszolút célt, ezt a transzcendens és egyben elfogadott imperativust, melyet maga a szabadság magáénak vállal, nevezzük értéknek. A műalkotás azért érték, mert felhívás.

Ha felhívom az olvasómat, hogy fejezze be az általam kezdett vállalkozást, akkor magától értődőleg tiszta szabadságnak, tiszta alkotóerőnek, feltétel nélküli aktivitásnak tekintem őt; semmiképpen sem folyamodhatom a passzivitásához, vagyis nem próbálhatom *érzelmileg érinteni*, eleve felkelteni benne a félelem, a vágy vagy a harag érzését. Persze akad szerző, aki kizárólag erre törekszik, mert hiszen ezek az érzések előre láthatók és irányíthatók, ő pedig rendelkezik a felkeltésükhöz szükséges bevált és biztos eszközökkel. Igaz, ezt a szemére is hányják, mint Euripidésznek felrótták az ókorban, hogy gyermekeket vitt a színpadra. A szenvedélyben a szabadság elidegenedett; hirtelen résztevékenységbe keveredve szem elől téveszti feladatát: az abszolút cél létrehozását. S a könyv nem lesz egyéb, mint a gyűlölet vagy a vágy ébrentartója. Az író ne akarjon *megrendíteni*, különben ellentmondásba kerül önmagával; ha *követelni* akar, akkor csak a megoldandó feladatot jelölheti meg. A *puszta bemutatás* ezért a műalkotás lényeges sajátossága: az olvasónak bizonyos esztétikai távlatra van szüksége . . .

. . . Az író tehát azért ír, hogy az olvasók szabadságához forduljon; arra kéri ezt a szabadságot, hogy tegye létezővé a művét. De ezzel nem elégszik meg: még azt is kívánja, hogy viszonozzák a bizalmat, melyben részesítette őket, és hogy ismerjék el az ő alkotó szabadságát, s válaszolva az ő felhívására, maguk is igényeljék. Itt jelenik meg az olvasás másik dialektikusan paradox tulajdonsága: minél inkább éljük saját szabadságunkat, annál inkább elismerjük a másikét; minél többet kíván a másik mitőlünk, annál többet követelünk tőle mi is . . .

. . . A mű sohasem korlátozódik a lefestett, megmintázott vagy elmondott tárgyra. Ahogy a dolgokat csak a világ háttere előtt észleljük, ugyanúgy a művészet által ábrázolt tárgyak is a világegyetem háttere előtt jelennek meg.

Fabrice kalandjainak háttere az 1820-as Itália, meg Ausztria és Franciaország, a csillagos ég, melyet Blanès[2] abbé kutat, s végül az egész

föld. Mikor a művész egy rétet vagy egy csokor virágot fest, képei ablakot nyitnak az egész világra; a búzatáblákba vesző vörös úton messze jutunk, túl azon, amit Van Gogh vászonra vetett, más mezők között, más ég alatt, egészen egy tengerbe ömlő folyóig; és a földet, mely a mezők és a célszerűség létét hordozza, így meghosszabbítjuk a végtelenségig, a világ túlsó sarkáig. Az alkotó aktus tehát a világ teljes visszaszerzésére tör azokon a tárgyakon keresztül, amelyeket létrehoz vagy reprodukál. Minden kép, minden könyv a lét totalitását szerzi vissza, s nyújtja át a néző szabadságának. Mert éppen ez a művészet végső célja: visszanyerni ezt a világot, olyannak láttatva, amilyen, de mintha forrása az emberi szabadság volna. Minthogy azonban a művész alkotása csak a néző szemében nyer objektív realitást, a világnak ezt a visszanyerését a látvány – és sajátlagosan az olvasás – szertartása szentesíti. Inkább tudunk most már válaszolni az imént feltett kérdésre: az író azt válaszolja, hogy a többi ember szabadságához folyamodjék, hogy – követeléseik kölcsönös feltételezettsége révén – közösen nyerjék vissza a lét totalitását, és az emberiséget újra egyesítsék a világegyetemmel.

Ha mármost tovább akarunk lépni, gondoljunk arra, hogy az író, mint minden más művész, igyekszik olvasóit abban az érzésben részeltetni, amelyet rendszerint esztétikai gyönyörűségnek neveznek, de amelyet én a magam részéről szívesebben mondanék esztétikai örömnek. Ha ez az érzés felbukkan, az annak jele, hogy a mű kiteljesedett. Vegyük hát szemügyre, a fenti megállapítások fényében. Ez az öröm, melyben az alkotónak munka közben nem lehet része, valójában egységet alkot a néző – jelen esetben az olvasó – esztétikai tudatával. Persze ez bonyolult érzés; összetevői egymást tételezik fel és szétválaszthatatlanok. Egységet alkot először is egy transzcendens és abszolút cél felismerésével, mely egy pillanatra felfüggeszti a cél-eszközök és eszköz-célok utilitárius áradását*, azaz a felhívással vagy – ami ugyanaz – értékkel. Ennek az értéknek pozicionális tudata szükségképpen együtt jár szabadságom nem-pozicionális tudatával, mert a szabadság mindig valamilyen transzcendens követelés által nyilatkozik meg önmaga előtt. A szabadság önmaga által való felismerése öröm, de a nem-thetikus[3] tudat e konstrukciója magában foglal egy másikat: minthogy az olvasás valójában alkotás, szabadságom nemcsak úgy jelenik meg önmagának,

* *A gyakorlati életben* minden eszköz célnak vehető, mihelyt keresik, és minden cél egy másik cél elérésére szolgáló eszköznek bizonyul. *(Sartre jegyzete.)*

mint tiszta autonómia, hanem úgy is, mint alkotó tevékenység, vagyis nem csupán törvényt ad önmagának, hanem egyúttal a tárgy alkotójaként ragadja meg magát. Ezen a szinten jelenik meg a kifejezetten esztétikai jelenség, vagyis az olyan alkotás, mely során a megalkotott tárgy létrehozójának *mint* tárgy adott; ez az egyedüli eset, amikor az alkotó élvezi az általa teremtett tárgyat. Az élvezés szóból, mely alkalmasan jelöli az olvasott mű pozicionális tudatát, eléggé kiderül, hogy az esztétikai öröm egyik lényeges struktúrájával állunk szemben. Ez a pozicionális élvezet annak nem-pozicionális tudatával jár együtt, hogy lényegesek vagyunk egy lényegesként megragadott tárgyhoz viszonyítva; az esztétikai tudatnak ezt az aspektusát biztonságérzetnek nevezem – ez hatja át fenséges nyugalommal a legerősebb esztétikai érzelmeket is; ez a biztonságérzet a szubjektivitás és az objektivitás szigorú harmóniájának megállapításából ered. Másrészt, lévén az esztétikai tárgy a képzeletbelin át célbavett világ, az esztétikai öröm azzal a pozicionális tudattal párosul, hogy a világ érték, vagyis az emberi szabadságra háruló feladat. Ezt nevezem az emberi projektum esztétikai módosulásának, mivel a világ rendszerint úgy jelenik meg, mint a szituációm horizontja, mint a minket önmagunktól elválasztó végtelen távolság, mint az adott szintetikus totalitása, mint az akadályok és eszközök differenciálatlan együttese – de sohasem úgy, mint a szabadságunkkal szemben támasztott követelés. Így az esztétikai öröm ezen a fokon annak tudatosulásából fakad, hogy az adottat paranccsá, a tényt értékké átalakítva visszanyerem és bensőiesítem a par excellence nem-ént: a világ az *én* feladatom, vagyis szabadságom lényegi és szabadon elfogadott funkciója éppen az, hogy feltétel nélküli mozgásban létté változtatja az egyedüli és abszolút tárgyat, a világegyetemet. És harmadszor, a fenti struktúrák megállapodást foglalnak magukba az emberi szabadságok között, mert egyrészt az olvasás bizalmat jelentő és követelést támasztó elismerése az író szabadságának, másrészt az esztétikai gyönyörűség, minthogy az érték formájában érezzük, abszolút követelést tartalmaz másokkal szemben – nevezetesen azt, hogy minden ember mint szabadság ugyanazt a könyvet olvasva ugyanazt az élvezetet érezze. Ily módon az egész emberiség jelen van a maga legmagasabb fokú szabadságával, s létében fenntart egy világot, amely egyszerre az *ő* világa és „külső" világ. Az esztétikai örömben a pozicionális tudat a totalitásában vett világ *képzelet*-tudatával egyenlő; ez a világ lét és létkövetelmény egyszerre, teljesen a miénk és teljesen idegen, s annál inkább a miénk, minél idegenebb. A nem pozicionális tudat *valóságosan* átfogja

az emberi szabadságok harmonikus teljességét, amennyiben az egy egyetemes bizalom és követelés tárgya.

Írni tehát annyi, mint „felfedni" a világot, és ugyanakkor feladatul tűzni az olvasó nemeslelkűsége elé. Vagyis az írás révén mások tudatához folyamodunk, hogy *lényegesnek* fogadtassuk el magunkat a lét totalitása számára, s közbeiktatott személyek által éljük át ezt az eszszencialitást. De minthogy másrészt a reális világ csak a cselekvésnek tárul fel, és minthogy csak úgy érezhetjük benne otthon magunkat, ha megváltoztatása végett túlhaladjuk, a regényíró univerzuma elvesztené mélységét, ha nem a transzcendálására irányuló mozgás közben fedeznők fel. Sokszor megjegyezték már, hogy az elbeszélésbeli tárgy nem a leírások számától és hosszúságától nyeri léte sűrűségét, hanem attól, hogy milyen bonyolult kapcsolatok fűzik a különböző szereplőkhöz; annál reálisabbnak látszik, minél többször kézbeveszik-lerakják a szereplők, vagyis saját céljaik felé törekedve minél gyakrabban meghaladják őket. Ez a helyzet a regény világával, azaz a dolgok és emberek összességével is: csak akkor lesz maximális sűrűségű, ha a felfedés-alkotás, amelynek során az olvasó felfedezi ezt a világot, egyben a cselekvésre való képzeletbeli elkötelezés is; más szóval, minél inkább meg akarjuk változtatni, annál élőbb lesz ez a világ. A realizmus akkor tévedett, amikor azt hitte, hogy a való a szemlélődésnek tárul fel, következésképp pártatlan képet lehet festeni róla.[4] Ez eleve lehetetlen, hisz maga az észlelés is részrehajló, minthogy már a megnevezés is módosítja a tárgyat. Az író, aki lényeges akar lenni a világegyetem számára, akarhat-e lényeges lenni a világ igazságtalanságai számára is? Pedig akarnia kell; ám annak elfogadásáról, hogy igazságtalanságokat teremt, csak olyan mozgásban lehet szó, amelyik ez igazságtalanságokat meghaladva megszüntetésükre irányul. Ha én mint olvasó létrehozok és létben tartok egy igazságtalan világot, nem tehetem, hogy ne legyek felelős érte. S a szerző minden művészete arra való, hogy kényszerítsen *megalkotni* azt, amit ő *leleplez*, vagyis hogy kompromittáljon engem. Mi ketten viseljük a felelősséget az egész világegyetemért. Mivel pedig ezt az univerzumot a mi kettőnk szabadsága tartja fenn együttes erővel, és mivel az író a világot az én közvetítésemmel próbálta beolvasztani az emberibe, szükséges, hogy ez a világ valóban *önmagában* jelenjék meg, a maga legmélyebb anyagában, olyan szabadságtól át- meg áthatottan és támogatottan, amelyik az emberi szabadságot tűzte ki céljául. Szükséges továbbá, hogy ha nem alkotja is a célok világát, mint kellene, legalább egy efelé vezető lépcsőfok legyen, egyszóval hogy jö-

vő legyen, s az emberek ne rájuk nehezedő súlyos tömegnek tekintsék és láttassák, hanem a célok világa felé mutató túlhaladásnak. A művet, bármily rosszindulatú és kétségbeesett is az általa festett emberiség, hassa át a nemeslelkűség szelleme. Régen rossz, ha ez a nemeslelkűség épületes szónoklatok és erényes szereplők jóvoltából jut kifejezésre: még előre megfontoltnak sem szabad lennie. Különben is való igaz, hogy jó érzelmekből nem születnek jó könyvek. E nemeslelkűségnek kell alkotnia a könyv szövetét, azt a matériát, melyből az embereket és dolgokat szabták: bármiről szól is, mindenütt érződjék benne egyfajta könnyedség, mely arra emlékeztet, hogy a mű sohasem természetszerűleg adott valami, hanem *követelés* és *adomány*. Ha ezt a világot igazságtalanságaival együtt tárják elém, nem azért teszik, hogy hidegen szemléljem ezeket az igazságtalanságokat, hanem hogy felháborodva megelevenítsem, igazságtalan természetükkel együtt felfedjem és megalkossam, egyszóval felszámolandó visszaéléseknek tekintsem őket. Így az író világa csakis az olvasó vizsgálódásának, csodálatának, felháborodásának tárul fel teljes mélységében; a nagylelkű szeretet fenntartás, a nagylelkű felháborodás megváltoztatás, a nagylelkű csodálat utánzás akarása; s bár az irodalom és az erkölcs két teljesen különböző dolog, az esztétikai imperativus mélyén megleljük az erkölcsi imperativust. Minthogy ugyanis az író magának az írásnak a ténye révén elismeri olvasói szabadságát, az olvasó pedig a könyv kinyitásának tényével elismeri az író szabadságát – a műalkotás, bármelyik oldaláról közelítjük is meg, az emberek szabadságába vetett bizalom aktusa. Az olvasók az íróval együtt csak azért ismerik el ezt a szabadságot, hogy követeljék megnyilvánulását; a művet tehát úgy határozhatjuk meg, mint a világ képzeletbeli bemutatását, amennyiben ez az emberi szabadságot igényli. Amiből először is az következik, hogy nincs fekete irodalom, mert bármilyen sötét színekkel festi is a világot a szerző, azért teszi, hogy a szabad emberek e világ előtt érezzék át szabadságukat. Éppen ezért csak jó vagy rossz regény van. A rossz regény hízelegve próbál tetszeni; a jó regény követelés és hitvallás. Legfőképpen pedig az írót, midőn a világot azok elé a szabadságok elé tárja, amelyekkel összhangot keres, csakis az a szempont vezérelheti, hogy a világot egyre inkább át kell itatni a szabadsággal. Elképzelhetetlen, hogy az író kiváltotta nemeslelkűség-hullám igazságtalanság szentesítésére szolgáljon, és hogy az olvasó egy olyan mű olvasása révén élvezze szabadságát, amelyik helyesli vagy elfogadja, vagy akár csak nem ítéli el az ember ember általi leigázását. Elképzelhető, hogy egy amerikai néger regénye akkor is lehet

jó, ha áthatja a fehérek iránti gyűlölet, mert e gyűlölet által saját fajának szabadságát követeli. S minthogy nemeslelkű magatartásra szólít fel, nem viselhetem el, hogy – ha tiszta szabadságként érzem át magam – azonosuljak az elnyomó fajjal. Tehát a fehér faj és, amennyiben én is hozzá tartozom, önmagam ellenében igénylem minden szabadságtól, hogy követeljék a színesbőrűek felszabadítását. De senki sem tételezheti fel egy pillanatra sem, hogy bárki is jó regényt írhat az antiszemitizmus dicséretére.* Mert nem kívánhatják tőlem, hogy szabadságomat, melyet az összes többi emberekétől elszakíthatatlannak tapasztalok, egyesek leigázásának igazolására használjam fel. Következésképp az író, mint szabad emberekhez forduló szabad ember – legyen bár esszéista, pamflet-, szatíra- vagy regényíró, s szóljon bár egyéni szenvedélyekről vagy támadja a társadalmi rendszert – mindig csak egy témáról ír: a szabadságról.

Ezért aztán az olvasók szolgaságba taszítására irányuló minden kísérlet művészetében fenyegeti az írót. Egy kovácsot mint embert érinthet a fasizmus, de mesterségében nem szükségképp. Az író viszont mind a két minőségben megsínyli, s művészetében talán még jobban. Láttam írókat, akiknek a háború előtt minden vágyuk a fasizmus volt, ám amikor a nácik elhalmozták kegyeikkel, meddővé váltak. Elsősorban Drieu la Rochelle-re[5] gondolok: tévedett, de őszinte volt, s ennek bizonyságát is adta. Elfogadta egy sugalmazott folyóirat szerkesztését. Az első hónapokban intette, dorgálta honfitársait, és prédikációkat intézett hozzájuk. Senki sem válaszolt neki, mert senki sem volt többé szabad, hogy megtehesse. Nagyon bántotta ez, de hiába: nem *érezte* már az olvasóit. Sürgetett, próbálkozott, de semmi jel nem mutatta, hogy megértették. Sem gyűlölet, sem harag jele: semmi. Megzavarodott. Egyre izgatottabb lett, s keserűn panaszkodott a németeknek; cikkei, melyek nagyszerűek voltak, megkeseredtek. Elkövetkezett az az idő is, amikor a mellét verte: nem keltett visszhangot, hacsak a bértollnokok között nem, akiket megvetett. Lemondott, visszavonta lemondását, s

* Ez utóbbi megjegyzésem ellenvetéseket váltott ki. De említsenek nekem egyetlen jó regényt, amelynek kifejezett célja az elnyomás szolgálata, amely a zsidók, négerek, a munkások, a gyarmati népek ellen íródott. „Ha nincs – mondhatnánk –, ez még nem ok arra, hogy egyszer ne írjanak." De ezzel csak azt bizonyítják, hogy elvont teoretikusok. Önök, nem én. Mert absztrakt művészetfelfogások nevében állítják egy soha elő nem fordult eset valószínűségét, míg én megelégszem annyival, hogy magyarázatot javasolok egy elismert tényre. *(Sartre jegyzete.)*

tovább írt, mindig a pusztaságban. Végül elhallgatott: beléfojtotta a szót a többiek némasága. Szolgaságukat kívánta, balgatag fővel azt képzelve, hogy ez a szolgaság önkéntes és szabad lehet; be is következett, amit várt; mint ember, zajosan örvendezett neki, de mint író, nem viselhette el. Ugyanakkor a többiek, akik szerencsére túlnyomó többségben voltak, megértették, hogy az írás szabadságától elválaszthatatlan az állampolgári szabadság. Rabszolgáknak nem lehet írni. A próza művészete azzal az egyedüli rendszerrel szolidáris, amelyben van értelme: a demokráciával. Ha az egyiket baj fenyegeti, a másik is veszélyben forog. És nem elég mindkettőt a tollal védeni. Eljön a perc, amikor megáll az író kezében a toll, és ekkor fegyvert kell ragadnia. Bármilyen is megtett utunk, bármilyen nézeteket hangoztatunk is, az irodalom belevet bennünket a küzdelembe. Az írás a szabadság akarásának bizonyos módja; ha belefogtunk, akarva-akaratlan elköteleztük magunkat.

ALBERT CAMUS
(1913–1960)

Francia egzisztencialista író és filozófus. A világ abszurditásának hirdetője és mélyreható elemzője. Társadalmi vonatkozásban az anarcho-szindikalista lázadást fogadta el eszményének. Moralizáló életfelfogását a sztoicizmusra, a természeti szépet hirdető ún. mediterrán szemléletre alapozta. Művei: *Sziszüphosz mítosza* (1942), *A lázadó ember* (1955), *Közöny* (1942), *A pestis* (1947), *A bukás* (1956).

A MŰVÉSZ ÉS KORA[1]

Mi hát a művészet? Nem valami egyszerű dolog, annyi bizonyos. S még nehezebb megtudni ezt a mindent elkeseredetten leegyszerűsítők sokaságának lármája közepette. Egyfelől ragyogónak és magányosnak akarják látni a lángelmét; másfelől felszólítják, hogy legyen olyan, mint a többiek. Sajnal a valóság ennél sokkal bonyolultabb. Balzac is éreztette ezt egy mondatában, amely így hangzik: „A lángész mindenkihez hasonlít, és hozzá nem hasonló senki." Ilyenformán áll a dolog a művészettel is, amely a valóság nélkül semmi, s amely nélkül nem sokat ér a valóság. S valóban: hogyan nélkülözhetné a művészet a valóságot, és hogyan rendelhetné magát alá neki? A művész annyira választja meg a maga tárgyát, amennyire a tárgya őt. A művészet, bizonyos értelemben, lázadás a világ ellen, a világ elmúló és befejezetlen volta ellen: célja tehát nem egyéb, mint más formába önteni a valóságot, amelyet azonban meg kell őriznie, hiszen belőle meríti érzelmi töltését. Ebben a vonatkozásban valamennyien realisták vagyunk, és egyikünk sem az. A művészet sem nem teljes elutasítása, sem nem teljes elfogadása annak, ami van. Egyszerre elutasítás és elfogadás, s éppen ezért nem is lehet más, mint örökösen megújuló meghasonlás. Mindig ebben a kétértelmű helyzetben van a művész: nem tagadhatja a valóságot, de azért örökösen kétségbe kell vonnia azt, ami e valóságban örökösen befejezetlen. Ahhoz, hogy egy csendélet létrejöjjön, egy festőnek és egy almának kell egymással szembeállnia, és egymást kölcsönösen helyesbítenie. Igaz, hogy a formák semmit sem jelentenek a világ világossága nél-

kül, de az is igaz, hogy e formák is hozzátesznek valamit e világossághoz. A valóságos világ, amely ragyogásával testeket és szobrokat kelt életre, amolyan második fényt kap tőlük ugyanakkor, és ez a másik fény rögzíti az égbolt fényét. A nagy stílus ilyeténképpen félúton van a művész és tárgya között.

Nem az a kérdés tehát, vajon menekülnic kell-e a művészetnek a valóság elől, vagy alá kell-e rendelnie magát neki, hanem csupán ez: a valóság mekkora adagját kell ballasztként magára vennie a műnek, hogy el ne tűnjék a felhők között, de ne is vánszorogjon ólomtalpakon. E problémát úgy oldja meg minden művész, ahogyan helyesnek érzi, és ahogyan tudja. Megtörténhet, hogy minél erősebben lázad a művész a világ valósága ellen, annál nagyobb súlyú valóság kell e lázadás kiegyensúlyozásához. Ám e súly soha nem fojthatja el a művész magányos követelését. Mindig az lesz a legmagasabb rendű mű, amely, mint a görög tragédiák, mint Melville, Tolsztoj vagy Molière esetében, egyensúlyt tud teremteni a valóság, s az embernek e valósággal szembeszegezett tiltakozása között úgy, hogy mindegyik visszapattan a másikról, és szakadatlanul a magasba tör, a vidám és darabokra szaggatott élet szüntelen lendületével. Ilyenkor azután felbukkan néha, nagy ritkán egy új világ, amely más, mint a mindennapi, és mégis ugyanaz; különös, mégis általános, és teli van azzal az ártatlan bizonytalansággal, amelyet a lángelme erejének és kielégítetlenségének sikerült néhány órára felidéznie. Ez az, és mégsem ez, a világ semmi és a világ minden – így hangzik minden igazi művész fáradhatatlan kettős kiáltása, az a kiáltás, amely erőt ad neki, hogy helytálljon, mindig nyitott szemmel, s amely olykor-olykor felidézi az alvó világban mindenki számára egy olyan valóság tünékeny és állhatatos képét, amelyre ráismerünk, bár soha nem láttuk.

Ugyanígy van a művész a korával is: sem el nem fordulhat tőle, sem el nem veszhet benne. Ha elfordul tőle, a semmibe beszél. De megfordítva: minél inkább a maga korát választja tárgyául, annál határozottabban hangsúlyozza önnön létét, mint alany, s annál kevésbé hódolhat be előtte. Más szóval: a művész akkor hangsúlyozza legerősebben saját egyéniségét, amikor szabadon vállalja mindannyiunk sorsát. S ebből a kettősségből nem menekülhet. A művész azt veszi ki a történelemből, amit ő maga meg tud látni, vagy el tud szenvedni belőle, közvetlenül vagy közvetve, vagyis a szó szoros értelmében vett aktualitást, s a ma élő embereket, nem pedig ennek az aktualitásnak az élő művész számára előre nem látható jövőhöz való viszonyát. A mai embert a még

nem létező ember nevében megítélni: ez a jövendőmondók dolga. A művész azonban csak az eleven emberre tett hatásuktól függően értékelheti az elébe tárt mítoszokat. A próféta, akár vallási, akár politikai próféta, abszolút ítéleteket fogalmazhat, s mint ismeretes, bőven él is ezzel a lehetőséggel. A művész azonban ezt nem teheti meg. Ha abszolút ítéleteket mondana, akkor árnyalatok nélkül osztaná két részre, jóra és rosszra a valóságot, és melodrámát alkotna. A művészet célja ezzel szemben nem törvényeket hirdetni, vagy uralkodni, hanem mindenekelőtt: megérteni. Néha, mert megért, uralkodik is. Ámde sohá nem épült még zseniális mű gyűlöletre és megvetésre. Ezért van az, hogy a művész nem elítél útja végén, hanem feloldoz. Nem bíró ő, hanem mentő tanú. Örökös ügyvédje az eleven lénynek, éppen mert eleven. Valóban felebaráti szeretetből mondja védőbeszédét, nem pedig abból a távoli emberek iránti szeretetből, amely törvényszéki kátévá süllyeszti korunk humanizmusát. A nagy mű viszont minden bírót elhallgattat végül. Az ilyen alkotással a művész tiszteleg az ember legmagasabb rendű alakjának, s meghajol a legutolsó bűnöző előtt. „Azok között a szerencsétlenek között, akik velem együtt raboskodnak e nyomorúságos helyen, nincsen egyetlenegy sem, aki ne volna jelképes kapcsolatban az élet titkával" – írta Wilde a börtönben. Igaz: és az élet e titka egybeesik a művészet titkával.

Az árutermelő társadalom írói, kevés kivétellel, azt hitték százötven esztendőn keresztül, hogy a boldog felelőtlenség állapotában élhetnek. Valóban így is éltek, és aztán meghaltak, magányosan, ahogyan éltek. Mi azonban, a huszadik század írói, soha többé nem leszünk egyedül. Ellenkezőleg, tudnunk kell: nem szökhetünk meg a közös nyomorúságból, és ha igazolhat egyáltalán bennünket valami, akkor csak az lehet, hogy beszélünk, amennyire csak telik tőlünk, azok helyett, akik nem tudnak beszélni. De valóban mindazokért kell szólanunk, akik e pillanatban szenvednek, tekintet nélkül az őket elnyomó államok és pártok múlt vagy jövendő nagyságára: a művész számára nincsenek kiváltságos hóhérok. Ezért nem szolgálhat a szépség ma sem, főleg ma, egyetlen pártot sem; csakis az emberek fájdalmát, avagy szabadságát szolgálja, hosszabb vagy rövidebb távra. Az az igazán elkötelezett író, aki mindenestül vállalja a harcot, de nem hajlandó csatlakozni a reguláris hadseregek egyikéhez sem, tehát „szabad harcos".[2] És ez esetben, ha becsületesen vonja le a tanulságot a szépségből, nem az önzés tanulsága lesz az, hanem a szigorú testvériségé. Az így értelmezett szépség soha nem döntött szolgaságba egyetlen embert sem. Ellenkezőleg: évezredek

óta, napról napra, percről percre enyhíti emberek millióinak szolgaságát, s olykor végleg fel is szabadított közülük néhányat. És végeredményben talán éppen itt érintjük a művészet nagyságát, ebben az örökös feszültségben a szépség és a fájdalom, az emberek szeretete és az alkotás őrülete, az elviselhetetlen magány és a halálosan fárasztó tömeg, az elutasítás és az elfogadás között. A művészet két szakadék között járja a maga útját: az egyik a léhaság, a másik a propaganda. Ezen a keskeny gerincen, amelyen a nagy művész halad, minden lépés kaland, életveszélyes kockázat. Mégis, ebben a kockázatban, és csakis ebben rejlik a művészet szabadsága. Hogy keserves szabadság ez, s inkább aszketikus fegyelemre hasonlít, melyik művész tagadná? Melyik művész merné azt állítani magáról, hogy sikerült e soha nem szűnő feladat magaslatára emelkednie? Ez a szabadság testi és lelki egészséget követel, olyan stílust, amely mintegy a lelkierővel azonos, és türelmes, szívós szembeszállást. Mint minden szabadság, ez is örökös kockázatvállalás, kimerítő kaland, és éppen ezért menekülnek manapság e kockázat elől, aminthogy menekülnek az igényes szabadság elől is, és inkább mindenféle szolgaságokba vetik magukat, hogy legalább lelkük nyugalmát biztosítsák. Ám ha a művészet nem kaland, ugyan mi igazolhatja? Nem, a szabad művész, miként a szabad ember, nem a kényelmet keresi. Szabad művész az, aki kínos keservesen maga teremti meg a maga rendjét. Minél féktelenebb az, amit rendeznie kell, annál szigorúbb szabályokat érvényesít, és annál jobban biztosítja végül önnön szabadságát. Van Gide-nek egy mondása, amelyet mindig is helyesnek tartottam, bár könnyen félreérthető. „A művészet kényszerből meríti az életét, és a szabadságba hal bele." Ez így igaz. Csak éppen azt nem szabad levonni belőle, hogy irányítani lehet a művészetet. A művészet olyan kényszerekből meríti életét, amelyeket maga ró magára: mások kényszerétől meghal. Ha viszont önmaga nem kényszeríti magát, akkor nyomban félrebeszél, és árnyak szolgájává válik. A legszabadabb és leglázadóbb művészet lesz ilyenformán a legklasszikusabb; ez teszi fel a koronát a legnagyobb erőfeszítésre. Amíg valamilyen társadalom és a művészei nem vállalják e hosszantartó és szabad erőfeszítést, amíg átengedik magukat a kényelmes szórakoztatásnak, vagy az ugyanilyen kényelmes konformizmusnak, a l'art pour l'art játékainak, vagy a realista művészet prédikációinak, addig művészei nem kerülhetnek ki a nihilizmus és a terméketlenség állapotából. És ha ezt kimondjuk, kimondtuk vele azt is, hogy az újjászületés ma a mi bátorságunktól, a mi tisztán-látni-akarásunktól függ.

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO
(1903–1969)

Német filozófus, zeneesztéta. Jelentős úttörő vállalkozása az új zene filozófiai vizsgálata. Zenetörténeti tanulmányaiban a polgári zene fejlődését elemzi napjainkig. Sokirányú tudományos tevékenységében az egységet világnézeti alapállása, a polgári kultúra válságával szemben elfoglalt kultúrkritikai oppozíciója teremti meg. Fő műve: *Philosophie der Neuen Musik* (1949).

A MŰVÉSZET ÉS A MŰVÉSZETEK

(Rövidítve)[1]

A legújabb fejlődés eredményeképpen a művészeti ágak közötti határok átfolytak egymásba, vagy pontosabban: demarkációs vonalaik kirojtosodtak. Egyes zenei technikákat nyilvánvalóan a festői, az úgynevezett informel, vagy éppen a Mondrian-féle konstrukció ihletett meg. Több zeneműt kottája a grafika felé hajlik. És itt nem csupán az autonóm grafikus alakok irányában nyilvánul meg hasonlóság, hanem e zene grafikus lényege a komponálással szemben bizonyos önállóságra tesz szert; legfeltűnőbben talán az olasz Sylvano Bussotti műveiben, aki grafikus volt, mielőtt a zenére átváltott volna. Specifikusan zenei technikák, mint pl. a szeriális, konstrukciós-elvként befolyásolták a modern prózát, így Hans G. Helmsét, az elbeszélt tartalom visszalépésének ezt a kompenzációját. A festészet sem kíván többé megelégedni a felülettel. Miközben túladott a térperspektíva illúzióján, őt magát űzik ki a térbe; elég itt Nescht megneveznünk, vagy Bernard Schultze burjánzó alakzatait. Calder Mobil-jeiben – nem úgy, mint impresszionista fázisában: mozgást imitálva – a plasztika nem marad többé nyugton valamennyi részében és az eol-hárfa véletlenségi elve szerint, legalábbis partikulárisan bele kívánja magát is ágyazni az időbeliség egymásutánjába. Felcserélhetőségük vagy váltakozó elrendezettségük miatt ugyanakkor egyes zenei szakaszok veszítenek valamit időbeni egymásutánjuk kötelező érvényéből: lemondanak a kauzális viszonyokkal való hasonló-

ságról. A plasztikát, az építészettől elválasztó határokat sem respektálják többé a szobrászok, mint ahogyan az a használhatóságra való célirányos törekvés és az ettől való szabadság különbsége kapcsán magától értetődőnek tűnhet; legutóbb Fritz Wotruba arra hívta fel a figyelmemet, hogy több szobra egy olyan folyamatban, amely az emberi alak maradványaival indul, az előrehaladó eltárgyiatlanítás folytán – és itt kifejezetten Scharounra hivatkozott – kvázi architektonikus alakzattá lesz. Ezeket a jelenségeket olyasvalaki jegyzi itt fel, aki megszokta, hogy az éppen megfigyelt önkényességével vonatkoztasson esztétikai tapasztalatokat a számára legmeghittebb területre, a zenére; nem az én dolgom, hogy osztályozzam is őket. Minden mégis sokrétűen és makacsul megmutatkozik, és vaknak kellene tettetnünk magunkat ahhoz, hogy itt ne egy erőteljes tendencia szimptómáit gyanítsuk. Ezt a tendenciát kell tehát megragadnunk, s amennyire lehet, interpretálnunk kell a kirojtosodás folyamatát.

... Mindenesetre fel kell adnunk azt a naiv logikai nézőpontot, mely szerint a művészet a művészeteket egyetlen fogalom alá rendelő nemfogalom, olyan nem, amely a művészeteket fajonként tartalmazza magában. Ez a séma semmivé lesz az általa megragadottak inhomogeneitása miatt. A formális nem-fogalom nem csupán az akcidentálistól tekint el, hanem a lényegestől is. Pedig az erre a lényegesre való emlékezés elegendő lenne annak a belátására, hogy lényeges, de legalábbis történetileg retrospektív különbség áll fenn egyfelől ama művészeti ágak között, amelyeknek képies jellegük van, vagy volt, amelyek tehát latensen ezt az örökséget emésztik ma is, és utánzó vagy ábrázoló művészetek, s másfelől ama művészeti ágak között, amelyek eleve nélkülözték ezt a képies jelleget, s melyeket csupán fokozatosan, intermittálva s úgyis bizonytalanul ültettek tele képekkel, mint pl. a zenét. Továbbá a költészet, melynek fogalmakra van szüksége, s még legradikálisabb alakjában sem szabadul meg egészen a fogalmiság elemétől, minőségileg különbözik a művészet nem-fogalmi ágaitól. Mindenesetre éppen a zene tartalmazott – a tonalitás előállított közegét használó korszakában – fogalomhoz hasonló, harmonikus és melodikus jegyeket, ama néhány akkordtípust és ezek levezetéseit. Ezek azonban sohasem voltak az alájuk szubszumáltak lényegi jegyeinek egységei; s nem is bírtak soha olyan „jelentéssel", mint amilyennel a fogalom a jelenséget jelöli, csupán a fogalmakhoz hasonlóan, azonos funkcióval rendelkező azonosként lehetett beiktatni őket. Az ilyen örvénylő perspektívájú különbségek mindenesetre azt tanúsítják, hogy az úgynevezett művésze-

tek nem alkotnak egymással olyan kontinuumot, amely feljogosítana minket arra, hogy az egészet töretlenül egységes fogalommal gondoljuk el. A művészetek, anélkül, hogy tudnának róla, talán azért is kirojtosodnak, hogy megszüntessék az ugyanazon név alá tartozók különbözőnevűségét. A zenei jelenségek fejlődésének köréből vett hasonlattal könnyen megvilágíthatjuk ezt. A zenekar nem valami önmagában teljes egész, nem kontinuuma valamennyi lehetséges hangszínnek, hanem e hangszínek között érzékeny rések tátonganak. Az elektronikus zene eredetileg bizonyára a zenekar mind a mai napig hiányos homogeneitását akarta helyreállítani, ha hamarosan tudatára ébredt is annak a különbségnek, amely valamennyi hagyományos hangforrástól elválasztotta, s fel is áldozta az integrális zenekar ideálját. A művészetnek a művészetekhez való viszonya – minden erőszakoltság nélkül – hasonlít a történetileg formált zenekarnak a maga hangszereihez való viszonyára; a művészet éppúgy nem fogalma a művészeteknek, mint ahogy a zenekar sem adja a hangszínek spektrumát. Ennek ellenére megvan a művészet fogalmának a maga igazsága – a zenekarban is benne rejlik fejlődésének téloszaként a színek teljességének eszméje. Szemben a művészetekkel, a művészet olyasvalami, ami önmagát képzi s benne foglaltatik minden egyes művészetben, amennyiben valamennyi művészetnek törekednie kell arra, hogy épp kvázi természetes mozzanatain keresztül megszabadítsa magát e mozzanatok véletlenszerűségétől. *A művészetekben rejlő művészetnek ez az eszméje azonban nem pozitív, nem valami bennük egyszerűen jelenvaló, hanem egyedül negációként ragadható meg.* Csakis negatívan áll előttünk az, ami tartalmilag, az üres klasszifikáló fogalmon túlmenően egyesíti a művészeti ágakat: mindegyik eltaszítja magát az empirikus valóságtól, mindegyik afelé tendál, hogy ezzel az empirikus valósággal szemben kvalitatíve ellentétes szférát alakítson ki magának: történetileg szekularizálják a mágikus és szakrális szférát. Mindegyiküknek szüksége van elemekre, melyeket abból vesznek, amitől épp eltávolodtak, vagyis az empirikus valóságból; s realizációik is az empíria területére esnek. Mindez feltételezi, hogy a művészet kettős álláspontról viszonyul saját ágazataihoz. Az empíriában való kiolthatatlan részvételének megfelelően a művészet csupán a művészetekben létezik, melyeknek egymáshoz való diszkontinuus viszonyulását a művészeten kívüli empíria írja elő. Ezzel szemben az empíria antitéziseként a művészet mindenütt egy és ugyanaz. A művészet dialektikus lényege abban van, hogy egység felé tartó mozgását egyedül a sokféleségen keresztül viszi véghez. Máskülönben ez a

mozgás elvont és tehetetlen lenne. Az empirikus réteghez való viszonyulása éppen magának a művészetnek a számára lényeges. Ha átugorja ezt a réteget, akkor az, amit szellemének tart, számára külsődleges marad, akárcsak bármilyen anyag; csupán az empirikus réteg közepette lesz a szellem tartalommá. A művészet és művészetek konstellációjának helye a művészet fogalmában van. Ez a fogalom egy egységet alkotó, racionális és egy diffúz, mimetikus mozzanat pólusai között feszül. A pólusok egyikét sem lehet elkülöníteni; a művészetet sem lehet sem valamelyikükre, sem pedig dualizmusukra redukálni.

Mindenesetre túlságosan is ártatlan lenne nézőpontunk a művészeteknek egy olyan művészetbe való átmenetét illetően, amely művészet nem foglalná magába a tartalomnak azt a mozzanatát, amely maga nem esztétikai. Az újabb művészet története nagymértékben a metafizikai értelem elvesztésének visszavonhatatlan logika szerint végbemenő története. Amennyire bizonyos, hogy művészeti ágak épp saját mozgástörvényeik szerint nem kívánnak megmaradni övezetük határain belül – úgy a művészetek ama impulzusai, melyek a művészeket majd minden ellenállás nélkül hangolják rá a fenti tendenciára, szorosan összenőttek az értelem elvesztésével. Saját ügyükké avatják az értelem elvesztését, saját kezdeményezésükből szeretnének erre az elvesztésre kilyukadni. Hogy az esztétikai elmélet megtalálja-e az erre illő szót, vagy pedig, mint legtöbbször, feje felett összecsapkodott kezekkel sántikál a fejlődés mögött, az nem utolsósorban attól függ, hogy felismeri-e a művészi szellemben azt, ami szabotálja a művészet értelmét. Sokan hajlandók rábízni magukat egy olyan vonulatra, amely éppúgy felmenti őket megerőltetésük alól, mint ahogy kárpótlást ígér azért a biztonságért, amely a modern művészetben szétzilálódott, a művészetnek a maga típusaitól és sémáitól való emancipálódása által. Elkerülhetetlen itt az analógia az angolszász világban a filozófiát kiszorító logikai pozitivizmussal: a minden értelemről, sőt magának az igazságnak az eszméjéről való tökéletes lemondás nyilvánvalóan az abszolút, kételytől mentes bizonyosság érzését kelti akkor is, ha ennek a bizonyosságnak nincsen többé semmiféle tartalma sem. De ez még nem árul el mindent a telhetetlen kijózanodás mámoráról, melynek jelölésére időközben meghonosodott a varazsigeként használatos szó: az abszurd, e mámor saját tulajdon ellentmondásának, a szellemnek mint az értelmetlenség szervének az öntudata. Ez a tapasztalat érinti a jelenkori tömegkultúra több olyan jelenségét, melyek értelme után hiába kutatnánk, minthogy éppen az értelem fogalma ellen lázadnak, valamint az

ellen az állítás ellen, hogy van értelme a létezésnek; az esztétikum birodalmában nem ritkák az érintkezések az egészen fenti és egészen lenti szélsőségek között. A művészet évezredeken át költötte és sulykolta bele az emberekbe az élet állítólagos értelmét; ezt még a modern művészet eredeténél sem vonták kétségbe, vagyis az ahhoz vezető küszöbön, ami jelenleg történik. Az önmagában értelemmel bíró műalkotás, valamennyi mozzanatában a szellemnek szánva s általa meghatározva, bűnrészese volt a kultúra affirmatív lényegének, hogy Herbert Marcuse kifejezésével éljünk. Amíg a művészet valami módon leképezés volt, összefüggése a maga szükségszerűségének látszata által értelemmel bíróként igazolta a leképzettet, ha ennek mégoly tragikus vége is szakadt, ha mégoly rútként denunciálták is. Ezért az esztétikai értelem felszámolása ma együtt jár a műalkotások külső és belső leképezhetőségének felszámolásával. A művészetek kirojtosodása ellensége a harmónia olyan eszményének, amely a művészeti ágakon belül, úgymond, rendezett viszonyokat feltételez, hogy kezeskedhessen az értelemért; ez a kirojtosodás túl szeretne haladni a művészet ideológiai elfogultságán, amely lehat egészen művészetként való konstitúciójáig, a szellem emez autark szférájáig. Úgy tűnik, mintha a szilárdan körvonalazott alakjukat negáló művészeti ágak magának a művészetnek a fogalmát rágcsálnák. A kirojtosodás ősfenoménje a montázs elve volt, amely az első világháború előtt a kubista robbanásban, s ettől cléggé függetlenül a Schwittershez hasonló kísérletezők kezén, majd pedig a dadaizmusban és a szürrealizmusban tett szert jelentőségre. A montázs azt jelenti, hogy a műalkotások értelmét az empirikus valóság töredékeinek – emez értelem törvényszerűségétől függetlenített – inváziójával zavarják meg, s ezáltal hazugságokat büntetnek meg. A művészeti ágak kirojtosodása majdnem mindig annak a kísérőjelensége, hogy az esztétikai alakzatok az esztétikain kívüli valóság után nyúlnak. Ez éppenséggel ellenkezik e valóság leképezésének elvével. Minél inkább beereszt magába egy művészeti ág olyasmit, amit immanens kontinuuma nem tartalmaz, annál inkább részt kell vennie abban, ami neki idegen, dologias, ahelyett hogy utánozná azt. Virtuálisan a dolgok egyikévé lesz, azzá a dologgá, melyről nem tudjuk, hogy mi az.

Ebben a nem-tudásban olyasvalami fejeződik ki, ami a művészet számára elkerülhetetlen. Még értelmének az az elvesztése sem lehet – tulajdon intenciója ellenére – a művészet utolsó szava, amit pedig úgy adoptál, mintha szét akarná rombolni magát, vagy valamilyen ellenméreg segítségével akarna életben maradni. Az emfatikusan abszurd

műalkotás, a Beckett-féle műalkotás nem-tudása a közömbösség pontját jelzi értelem és annak tagadása között; mindenesetre vétene ez ellen az indifferencia ellen az, aki pozitív értelmet olvasna ki belőle. Mindamellett nem képzelhető el olyan műalkotás, amely miközben magában heterogén elemeket integrál, és szembefordul saját értelmi összefüggésével, ne alkotna mégis valamilyen összefüggést. A metafizikai és az esztétikai szempont nem közvetlenül egy és ugyanaz, még ma sem. Az értelmetlen reáliákat, amelyek a kirojtosodási folyamat következtében kerülnek a művészet mezejére, potenciálisan éppoly értelemszerűként mentik meg, mint ahogyan ezek arcul ütik a műalkotások hagyományos értelmét. Az esztétikai szempont következetes tagadása csak a művészet megszüntetése árán lenne lehetséges. A legújabb jelentős műalkotások az ilyen megszüntetés lidércálmai, miközben egyúttal egzisztenciájuk által vonakodnak attól, hogy megszüntessék őket; mintha a művészet vége az emberiség végével fenyegetne, az emberiségével, melynek szenvedései megkívánják a művészetet, mégpedig olyan művészetet, amely nem enyhít ezeken a szenvedéseken. A művészet előre megálmodja a maga pusztulását az emberiség számára, hogy az felébredjen, a művészet birtokában maradjon, túléljen.

A művészet fogalmának negativitása tartalmilag illeti a művészetet. Nem a rá vonatkozó gondolat ájultsága, hanem saját mineműsége tiltja meg, hogy definiálják; legbelsőbb elve, az utópia elve, fellázad a definíció természetet uraló elve ellen. Nem tud olyan maradni, mint amilyen egyszer már volt. Hogy ezáltal mennyire dinamikussá válik a művészetnek a művészeti ágakhoz való viszonya, az a legújabb művészeti ágból, a filmből érthető meg. Gyámoltalan dolog azt kérdezni, hogy művészet-e a film vagy sem. Egyfelől, mint ezt legelőször Walter Benjamin ismerte fel *A műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában* c. munkájában, a film azáltal találja meg leginkább magát, hogy kíméletlenül kiiktatja az aura minden filmelőtti művészetet megillető attributumát, a valamely összefüggés által szavatolt transzcendencia látszatát, más szóval azáltal, hogy a film – a realista festészetben és irodalomban aligha sejtett módon – lemond a szimbolikus és értelmet kölcsönző elemekről. Siegfried Kracauer ebből arra a következtetésre jutott, hogy a film, mint az esztétikán kívüli dolgok világának egyfajta megmentése, esztétikailag csak akkor lehetséges, ha lemond a stilizáció elvéről, ha a kamera intencióktól mentesen merül alá a léttel bíró minden szubjektivitásnál előbbrevaló, nyers állapotába. Ám az ilyen elutasítás a maga részéről, filmek alakításának apriaorijaként, szintén nem

egyéb esztétikai stilizációs elvnél. Az aurát és a szubjektív intenciót illető legszélsőségesebb aszkézis esetében is belecsöpögtet azonban a filmszerű eljárás – már csak tisztán technikája szerint, a forgatókönyv, a fényképezett alak, a kamera-beállítás, a vágás által – a dologba elkerülhetetlenül értelmet kölcsönző mozzanatokat, hasonlóan egyébként zenei és festői eljárásokhoz, amelyek csupaszon akarják előléptetni az anyagot, amit azután épp e törekvésük közepette preformálnak. Miközben a film immanens törvényszerűségéből le szeretné rázni magáról művésziségét – csaknem úgy, mintha ez ellentmondana művészi elvének –, mégis ebben a lázadásban lesz művészetté s bővíti a művészetet. Ez az ellentmondás, amit mindenesetre a film a profittól való függősége miatt nem mutathat meg ilyen tisztán, életeleme valamennyi tulajdonképpeni modern művészetnek. Lehet, hogy titkon ez inspirálja a művészeti ágak kirojtosodási jelenségeit. Ennyiben mindenesetre példaszerűek a happeningek, amiket azonban nem kell túlértékelnünk, mert a kérkedő értelmetlenség nem fejezi ki minden további nélkül az egzisztencia értelmetlenségét, hanem alakítja azt. Féktelenül átadják magukat a vágynak, hogy a művészet – stilizációs elve s annak a képszerűséggel való rokonsága ellenére – sui generis valóság legyen. Éppen ezáltal polemizálnak a legnyersebben, sokkszerűen azzal az empirikus valósággal, melyhez hasonlóvá akarnak lenni. Clown-szerű idegenséggel viszonyulnak annak a reális életnek a céljaihoz, melynek kellős közepén megrendezésre kerülnek, s annak eleve paródiái, amit viszont éppoly félreérthetetlenül űznek, mint a tömegkommunikációs eszközök paródiáját.

A művészetek kirojtosodása a művészet hamis pusztulása. Elkerülhetetlen látszatjellege botránnyá lesz a gazdasági és politikai valóság olyan túlereje láttán, amely az esztétikai látszatot még mint eszmét gúnnyá változtatja, mert nem nyújt semmiféle kitekintést sem az esztétikai tartalom megvalósítására. Ez a látszat egyre kevésbé fér össze az anyag racionális uralásának azzal az elvével, melyhez a művészet egész történetében kötődött. Míg ez a helyzet nem engedélyez többé semmiféle művészetet – erre célzott az Auschwitz utáni versek lehetetlenségéről vallott tétel –, mégis éppen ennek a helyzetnek van szüksége művészetre. Mert a képnélküli valóság annak a képnélküli állapotnak a kiteljesedett ellenjátékává vált, melyben eltűnhetne a művészet, mint hogy beteljesült volna általa az utópia, amely benne rejtőzködik minden műalkotásban. A művészet önszántából képtelen az ilyen pusztulásra. Ezért emésztődnek egymás mellé a művészetek.

III

A MARXISTA ESZTÉTIKA KÉRDÉSEI

ARADI NÓRA
(1924–)

Művészettörténész. Esztétikai szempontból jelentős művei: *Képzőművészet és közönség* (1961), *Absztrakt képzőművészet* (1964), *A katedrálistól az ipari formáig* (1967), *A szocialista képzőművészet története* (1970), *Képzőművészet és munkásmozgalom* (1974), *A szocialista képzőművészet jelképei* (1974), *Művészet és technika* (1974, Fukász Györggyel).

MŰVÉSZI ABSZTRAHÁLÁS ÉS ABSZTRAKT MŰVÉSZET[1]

A köztudatban ma már eléggé tisztázott, hogy a képzőművészeti absztrakció és az absztrakt művészet nem azonos fogalmak. Az absztrahálás szükségszerűen beletartozik az alkotó folyamatba. Jellege koronként változó. A művészi elvonatkoztatás, absztrahálás ugyanúgy nem azonos az absztrakt művészettel, mint ahogyan az alkotás kifejezőereje, expresszivitása is folytonosan más, és nem azonos a XX. század sajátos expresszionizmusával.

A művész nem egyszerűen reprodukálja a valóságot, nem fizikailag „tükröz", hanem az adott társadalomban érlelődő szubjektumán átszűrve feltárja, esztétikailag tükrözi a valóság lényeges vonásait. A művész mindig feldolgozza önmagában azt, amit az objektív valóságból megismert, átalakítja a természeti valóság motívumait, olyan módon és olyan mértékben, hogy minél teljesebben tudja kifejezni a maga sajátos mondanivalóját, művészi szubjektumának viszonyát a valósághoz. A művész mindig elvonatkoztat az adott kor művészi tükrözése szempontjából közömbös felszíni jelenségektől, hogy közölhesse a tapasztalás lényegét, s egyben kifejthesse azt a többletet, amit a művészi szubjektum a nem művésszel szemben a valóságból megismerhet. Másként tért el az érzékelhető emberi alaktól a görög kultúra embereszménye és a bizánci művészeté, a reneszánszé vagy a barokké. Másképpen mondtak jellemzőt az emberről a kortársak is, mint Daumier és Courbet, Rodin és Meunier, Ferenczy Károly és Rippl-Rónai József. Más-

ként fogta fel a csendéletet a fauve Matisse és a kubista Braque, másként fejezte ki az egyén kiszolgáltatottságát Van Gogh vagy a fiatal Picasso. Nem az emberalaknak vagy a természeti tárgynak a külsőségei változtak meg annyiszor és annyiféleképpen az évezredek folyamán, hanem az emberről mondandók lettek mindegyre mások az egymást követő korszakokban. A művészi absztrahálás koronként változó sajátosságai egybeesnek az adott korstílusok lényeges vonásaival.

A művészi absztrahálás a jelenkorban is jelzi a művészi tükrözésnek, a valóság művészi megismerésének módszerét és annak változásait. Végső fokon a művészi absztrahálás szorosan összefügg a művészet iránt megnyilvánuló társadalmi igénnyel, annak ideológiai tartalmával, a művészet funkciójának koronkénti értelmezésével. A különféle korstílusok sajátos absztrahálása során azonban mindig felismerhető maradt a tárgy, és világos volt a közlés szándéka, a mű irányulása. A bizánci szentek leegyszerűsített, fogalmivá sűrített emberalakok, a klaszszicisták szerkesztett facsoportjai ugyanúgy fák – csak éppen másmilyenek –, mint Van Gogh örvénylő ciprusai, vagy Ferenczy Károly napsütötte októberi lombja. És ez teszi lehetővé, hogy a néző a természeti tárgytól eltérő képi motívumban ne csak a tárgyat ismerje fel, hanem megértse a szándékolt kifejezést.

A XX. században azért lehetséges annyiféle és egymástól annyira eltérő ábrázolásmód, mert maga a korszak is rendkívül összetett, és mélyülő ellentmondásai egyre inkább tudatosodnak. Először esik szó absztrakt művészetről. Ez nem jelzi a korszakban lehetséges absztrahálást általában, hanem csupán egyik irányát. Az absztrakt művészet is a művészi megismerés egyfajta módszerbeli, formai sajátossága, de nem tartalmazza többé a valóság absztrahálását az objektív valóság egészére jellemző lényeg minél mélyebb megközelítése érdekében, hanem a társadalmi valóságon kívül eső lényeget, objektivitást keres. Ezért nem azonos a XX. század lehetséges művészi absztrahálásával általában, hanem csak egyes, a valósághoz való sajátos viszonyuk alapján elkülönülő törekvéseket jelöl.

A régebbi és legáltalánosabban elterjedt értelmezés szerint absztrakt az, ami nem ábrázol, ami elvet minden felismerhető tárgyat, és csupán színek, vonalak, síkok viszonylataiból alakít ki pszichológiai összefüggést vagy logikai rendet. Egy másik, inkább újabban használatos értelmezés szerint absztraktnak – nemegyszer absztrakcionistának – neveznek minden olyan művészeti törekvést, amely tagadja a művészetben a társadalmi valóság szerepét, a művészi megismerés specifikumait, és

lemond a jelenség-lényeg, a konkrét-általános, az érzéki-fogalmi dialektikus egységeiről. Így beletartoznak nemcsak a nonfiguratív törekvések, de a kubizmus, a futurizmus, a szürrealizmus stb. is. Ismeretelméletileg ez a tágabb meghatározás a következetesebb, hiszen a tárgyiatlan művészet csak része annak a folyamatnak, amelyet egészében jellemez a művészet tulajdonképpeni, esztétikai értelemben vett tárgyának a tagadása.

Absztrahálás nélkül nincs művészet. Az absztrahálás a tükrözés érdekében történik, és a közlési kézséget, az alkotás irányulását szolgálja. Az absztrakt művészet jellegzetes szakaszainak egymásutánja során viszont a művész lemond a közlésről és műve irányulásáról. Az absztrakt művészet ugyanúgy kifejezi a művésznek a valósághoz való viszonyát, mint bármely művészi absztrahálás. Egyénnek és közösségnek azt a kapcsolatát tárja fel, amely csakis ebben a történeti korszakban alakulhatott ki.

„A TÁRGYNÉLKÜLI MŰVÉSZET – KÖZLÉSKÉPTELEN"

Többek között ezzel az állítással bizonyítja a svájci Hans Münch a könyvének címében foglalt tételt: „Die gegenstandlose Kunst – ein Denkfehler" („A tárgynélküli művészet – gondolati hiba"). Levezeti, hogy a tárgyábrázolás miért tartozik a képzőművészet alapvető nyelvezeti elemei közé, s a tárgy megtagadásával miért válik esetlegessé, sőt, illuzórikussá a közlés vágya. Ez akkor is igaz, ha az elvont művészet legtöbb elmélete tagadja a konkrét közlés szükségességét és a művészetnek ezt a funkcióját, s ha maguk a művészek nem közölni akarnak, nem irányítani akarják a közönséget, hanem csak alkalmat adni a nézőnek arra, hogy új benyomások, hangulatok érjék, amelyek esetleg őbenne kerekednek ki valamilyen tartalommá. Münch hivatkozik az anekdotikus, egyébként gyakori példára: a jelenkori absztrakt kép előtt értetlenül álló kiállítás-látogatótól megkérdik, mit nem ért a képen, hiszen szoknyájának ugyanolyan a mintája. S a kritikus nem minden irónia nélkül állapítja meg: a probléma tehát az, mi a különbség Rembrandt *Éjjeli őrjárata* és a textilminta között.

A második világháborúig már nagyjából kibontakoztak azok a sajátosságok, amelyek jellemzik az absztraktok és az ember, az absztraktok és a művészet viszonyát – logikus következményei a művészetben már lezajlott bomlási folyamatnak. Láthattuk, hogyan került előtérbe elő-

ször a látvány. Optikailag érzékelhető hatásának hangsúlyozására kiszorult a lényeg, a társadalmi tartalom. Egyén és közösség viszonyának érzelmi, hangulati anyagából annyi maradt meg, amennyi belefért a színekre koncentráló optikai érzékelés keretei közé. Majd a látvány egyes elemei kiszakadtak összefüggéscikből, egymás közötti optikai vagy logikai-mértani viszonylataik elfoglalták a jelenség-lényeg kapcsolatának, a művész és a valóság kölcsönhatásának helyét, és dologi viszonyként jelentkeztek. Így megsemmisült maga a jelenség, és előtérbe került a mindenkori embertől és társadalomtól független „abszolút igazság" keresése, az elvont pszichológiai összefüggések kivetítése, vagy a mértani, fizikai szabályokat tartalmazó konstrukció. A látvány széthullása egyes elemeire szükségszerűen maga után vonta a látvány megsemmisülését. A lényegnek képben kivetíthető, társadalmi konkrétumtól független objektivitásra való korlátozása szükségszerűen igen szűk határok közé szorított minden lényegkeresést. Az individualista erőlködés, hogy a művész mindenképpen sajátos, egyéni formát teremtsen, a piaci verseny e közvetlen vetülete, olyan kényszerré lett, hogy csakhamar kitűnt: a művészi szabadságnak az individualizmus a legsúlyosabb bilincse. Mondrian művészete különösen szemléltető példa e korszakból arra, hogy izgalmas koncepciókban gazdag, világos logikával áldott elme tevékenysége miként eredményezhet ismétlődő ábrákat a művészi megismerés tagadásának útján, olyan képeket, amelyek három évtizeden át egyazon mértani képlet alkalmazásának variációit kutatják. És talán e korszakos jelentőségű alkotónak ez a tragikusnak tetsző egy helyben topogása is választ ad – már a két világháború közötti időből – Seuphor idézett megjegyzésére: az abszolút szabadság minden művészt szembeállít az önálló kitalálás súlyos feladatával. Ez is olyan tragikuma a modern művészetnek, amelynek horderejét már a két világháború között is felismerték, de mélységeit csak az utóbbi két évtized tapasztalatai alapján mérhetjük fel igazán.

E nagyon súlyos társadalmi viszonyok között fogant törekvéseknek egyik lényeges oka – az általános válságon belül –, hogy a művészek, meg nem értve a társadalmi összefüggéseket, immanensnek tekintve a művészet fejlődését és mozgalmaik ügyét, nem számoltak és nem is számolhattak a műveiket értő, követni tudó és igénylő közönséggel. Ha még az olyan legérzékletesebb törekvésekre gondolunk is, mint Kandiszkij indulatgazdag korai festészete, Klee helyenként lírai absztrakciónak nevezett alkotásai vagy a mondriani egyensúlyképlet – világos, hogy az elvont asszociáció nemcsak gyengébb és lassúbb, de egy-

szersmind esetlegesebb észlelésre ad alkalmat, mint a konkrét tükrözés. Az elvont forma pedig csak a geometriában jártas emberben vált ki racionális hatást, vagy ezen alapuló valamilyen esztétikai élményt. A funkció nélküli forma mindig sémává lesz, mint ahogyan azzá vált Mondrian festészete mint önálló művészet. Ha az általa követett eljárás nem önálló képként jelentkezik, hanem alkalmazásában, akár tárgyak szerkezetében, díszítésében, akár egy épület homlokzatának vagy belső terének arányrendszerében, formai, színbeli tagolásában stb., akkor az épületnek, a tárgynak a funkciójában, tartalmában kifejthet esztétikai hatást. De nem kezelhető önálló művészetként például a geometriai, fizikai képleteknek egy adott síkra való kivetítése. Ezt hiába függesztik képként a falra – így csak a racionalitás látszata hozható létre, minden racionális eredmény nélkül. A műtárgy csak annyira lehet „kép", mint egy kerámiaedény mázburkolatának síkban való kivetítése. A megbomlott alkotói folyamatban a maximális objektivitás szándéka is átcsapott az individualista önkénybe.

Mindezek az elvont, számításszerű törekvések nemcsak mélyítették, de tudatosították is a közönségtől való elszakadást. Malevics ki is jelentette: a művészet lényeges része a többség számára érthetetlen marad. Már a „Der blaue Reiter" 1913-as kiállítási katalógusában olvasható: „Nem olyan időket élünk, amikor a művészet támogatja az életet. Ami ma úgy jelentkezik, mint valódi művészet, mintha inkább olyan erőtényező lenne, amit az élet még nem tudott abszorbeálni. Más időkben a művészet olyan kovász lehetett, amely feldolgozta a világ kenyértésztáját. A művésznek most már *az idők beteljesedéséig* távol kell tartania magát a hivatalos élettől." Ebből kitűnik az az egyéb nézeteknek ellentmondó felismerés, hogy tudniillik szó sincsen a művészetnek valamilyen végleges csődjéről, s a művészet különválása a társadalmi valóságtól csak átmeneti kényszerhelyzet lehet. De legalább ugyanilyen világosan kitűnik a tehetetlenség, a szándékos passzivitás, az olyasféle kétségbeesett tudat, hogy a „beteljesedés" nem velük, nem általuk következik majd be, hanem tőlük függetlenül, ismeretlen tényezők eredményeként, amelyek befolyásolására nem is vállalkoznak. Ez a fajta rezignáció jellemezte többé-kevésbé a legtöbb polgárművészt, akikben az életanyag elhomályosította a művészet társadalmi funkciójának tudatát, függetlenül attól, hogy elvont törekvéseket követtek-e, vagy realista hagyományok folytatására vállalkoztak.

A művészet elszigeteltségének, a művész magányosságának lett a következménye az az ellentmondás, hogy a társadalmi változásokat

sürgető tudat – hatékony társadalmi aktivitás helyett – valamilyen „belső tevékenységre" korlátozódott. Az állandóan változó művelődési anyag mellett az egyénnek ez a kényszerű tehetetlensége is hatott a gondolkodásmód alakulására. A rohamosan bővülő ismeretek, újszerű fogalmak, rendszerezési igények arra indították a művészt, hogy analitikus módszerrel járjon a végére egy-egy részproblémának. A művész hivatkozott arra, hogy a tudománytörténet egykorú szakaszában is megnövekedett az analitikus kutatás szerepe, de nem értette meg az analízis-szintézis egységének tulajdonképpeni lényegét. Maga is szintézisre törekedett, hiszen minden izmust azért hozott létre, hogy megteremtse az új képi formát, az új képfelfogást. De miközben a dolgok egyes tulajdonságait elemezte, szem elől tévesztette a tulajdonságok és a dolgok összefüggéseit és a valóság viszonyait általában. A művészeti analízisek önkörükben forgó kísérletek maradtak. Ennek nem mond ellent, hogy eszközbeli eredményeiket hasznosítja a jelenkori, új egyetemességre törő művészet, anélkül, hogy megrekedne az elmúlt évtizedek bármely, abszolútnak hitt képi formájánál.

A non-figurativitás nem jelentés nélküli, nem tartalom nélküli. Ugyanúgy jelzi meghatározott korszak adott művészének alkotói céljait, mint bármely más művészi tevékenység. Ezért nyújthat igen gazdag írott és képi forrásanyagot mindenki számára, aki az imperializmus korának filozófiai irányaival, általános művelődési problémáival foglalkozik. A lenini meghatározás, hogy tudniillik a jelenség nem más, mint a lényeg megnyilvánulása, magyarázza a jelenség felbomlásának folyamatát olyan művészi szemléletek során, amelyek a kanti, nietzschei álláspontot vallották a meg nem ismerhető lényegről. A kubista Picassóhoz fűződik a kérdésfeltevés: a dolgokat úgy kellene festeni, ahogyan az ember ismeri, és nem ahogyan látja őket. A valóságosan létezőnek és az érzékelésnek ez a szembeállítása, az „érzékileg közölt érzékelhetetlennek" az ellentmondása hasonló Kandinszkij már említett felfogásához, amely szerint a világ lényege és a kép lényege egymásnak ellentmondó. Mondriannál ez már oda vezetett, hogy az „univerzális lényeg" megjelenítésében kiküszöbölt minden egyéni megnyilvánulást, hiszen – szerinte – a dinamikus egyensúly a történelmileg adott pillanatban csakis a geometria lehet. Vagyis a művész nem tehet mást, mint hogy belevisz az értelmetlennek tetsző külvilágba az emberi értelem által teremtett összefüggéseket. Logikusan adódott egykorú következtetésük: a művészet eltűnik, mihelyt az élet harmonikus lesz.

E gondolkodásmód lényege nemcsak a mértani szabályokba mene-

külő harmóniakeresésnek, és nem is általában a non-figurativitásnak a velejárója. A korai expresszionisták azért meríthettek az ősi kultúrák formavilágából, mert szerintük a dolgok igazi arca kibékíthetetlen a dolgok megjelenésével, külső formájával, s ezt át kell törni a lényeg megközelítéséhez. Később egyre inkább áthatotta őket az a gondolat, hogy az egyéniség képtelen önmagát megismerni. Az expresszionista Nolde szerint szép az, ha valaki művében fantasztikussá válik. A fasiszta, vallásos egzisztencialista Jaspers szerint szép az, ami csodaszerű. S az öntudat szerepét a minimálisra szűkítő szürrealizmus képviselője, Salvador Dali szembeállítja a filozófiával a vallást, a közösséggel az individuumot, az orvostudománnyal a mágiát. A legkülönfélébb elvont törekvések – geometrizáló vagy pszichologizáló kísérletek – közös kiindulópontja, hogy a világ megismerhetetlen, a művészet és a valóság között nem lehetséges semmilyen objektív kapcsolat, s az individuumnak, a művésznek így nem lehet szerepe a világ formálásában. A mindentől függetlennek hitt, fetisizált individuum teljes elszigeteltségében csak valamilyen megnyugtató önkifejezést kereshet a műben.

A magány keserűsége az, amely végső fokon mindenütt előtör, a harsogásból, tobzódásból, számításszerű ridegségből egyaránt. S ha nem is erre a képzőművészetre szánta, de erre is vonatkoztatható Szerb Antal megállapítása: az új polgárság művészetének legfőbb mondanivalója a magáramaradottság. A kényszerhelyzet a képzőművészetben súlyos szakmai kényszerré lett, amelyet csak nehezen tud áttörni az ábrázoláshoz, konkrét megjelenítéshez nem szokott művész: egyes országok képzőművészetében nemzedékről nemzedékre egyre kevesebb a művészek számához képest az olyan alkotó, aki képes gondolatokat, érzelmeket, fogalmakat a látvány variánsaiban közvetíteni, általánost az egyesben kifejezni, humanizálni a keresett igazságot, kitörni az önmaga korlátozta képzeletkörből.

A következmények, mind szakmailag, mind eszmeileg – éppen az anyag, a nyelvezet kötöttségei miatt – sokkal súlyosabbak lettek a képzőművészetben, mint bármely más alkotó területen. Pedig a magány tudata, a kiszolgáltatottság, az önmagába zártság nemcsak a képzőművészt gyötörte, hanem nyomasztóan uralkodott a polgáregyén és különösen a polgári intellektuel tudattartalmán. Ahogyan Babits Mihály írta még a század elején: „Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm, Csak nyilam szökhet rajta át: a vágy – de jól tudom, vágyam sejtése csalfa. Én maradok: magam számára börtön, mert én vagyok az alany és a tárgy, jaj én vagyok az ómega s az alfa."

Mi lehet az oka annak, hogy a XX. század elvont törekvéseit úgy tartják számon – a közelmúltig a mi irodalmunkban is –, mint forradalmi megmozdulásokat? Miért mehetett át a köztudatba a forradalom fogalmának ez a legtágabb értelmezése, alkalmazása minden olyan kísérletre, amely meg akarta dönteni a létezőt, a régit?

A legközvetlenebb ok az lehet, hogy a művészet korábbi értelmezésének, egyetemességének elvetése már a század eleje óta együtt jelentkezett a társadalmi rendszer megdöntésének szándékával, vagy legalábbis a társadalmi élet elleni tiltakozásból fakadt. Igaz, a futuristák például elsősorban a kispolgári opportunizmussal és puhánysággal szálltak szembe, és nem a rendszert akarták megdönteni. De Kandinszkij, Malevics avantgardizmusát az 1905-ös oroszországi forradalom bukásának ellenhatásai is táplálták, s az 1920 körüli orosz konstruktivista kiáltványok a szocialista társadalom építésének szellemét vélték követni. A dadaisták és a korai szürrealisták tiltakoztak a háború embertelensége ellen, és nemegyszer nyíltan is a szocialista forradalom híveinek vallották magukat. A húszas évek német expresszionizmusának jó részében tovább élt az elvetélt forradalmak vágya.

Az avantgarde legtöbb mozgalmának *volt* közvetlenebb vagy közvetettebb kapcsolata a kor haladó társadalmi mozgalmaival. Keletkezésük, csatározásaik nem vizsgálhatók a nagy történelmi korszaknak, az imperializmus és a proletárforradalmak korának lényeges ellentmondásaitól, vonásaitól függetlenül. A művészeten belül maradva – és ez is hozzátartozik az átmeneti korszak akkori küzdelmeihez – általános lett a polgári-értelmiségi felfogásnak megfelelő kiút-keresés: az új társadalmi távlatok alapján a művészetből is ki kell irtani a régi képzeteket, hátat kell fordítani a korábbi rendeltetésének; a művészet fejezze ki az általános „világképet", vetítse ki az intellektust foglalkoztató új fogalmakat, kerülje az emberről, a társadalmi problémákról konkrétan szóló művészet elavult útját, hiszen a kaotikus világban csak tiszta fogalmakra szűkített közlés tartalmazhat igazságot.

A történeti tények s a már lehetséges tapasztalás szerint nem is volt könnyű tovább lépni a művészet konkrét, közvetlen társadalmi vonatkozásainak tagadásán. Az analízisek, képletek elvontsága szakmailag emberileg olyan könnyű utat kínált, annyira leszűkítette a művészeti tevékenység körét, annyira meghatározta a művészi versengés kereteit és irányát, hogy egyre nehezebb lett érvelni a korszerű művészet új

egyetemességének útja, ennek lehetőségei, feltételei mellett. Egyre nehezebb lett úgy összhangba hozni a művészetet a társadalmi célkitűzésekkel, hogy a művészet ne csak fogalmilag tükrözzön valamilyen új ismeretet vagy elvont képzetet, hanem érzékletesen is közvetítsen konkrét mondanivalót és ebben új emberi, társadalmi igényeket.

Magában a Szovjetunióban, közvetlenül a Nagy Októberi Szocialista Forradalom után több mint egy évtizedig tartott a művészi csoportosulások nyílt versenye, egymást cáfoló manifesztumaik nyilvános csatározása, konstruktivisták, futuristák, szimbolisták stb. nyílt harca, amit végül részben a realista szándékú csoportok időközbeni erősödése, részben az adminisztratív beavatkozás számolt fel, anélkül, hogy a napi kultúrpolitikai érveket kiegészíthette volna kellő esztétikai-ideológiai érvelés bizonyító ereje. Kétségtelen, hogy az absztrakt irányok szovjetunióbeli túlsúlyának el kellett tűnnie, mert ez az elidegenedést árasztó művészi tevékenység összeférhetetlen a szocialista építésben szükséges társadalmi aktivitással. A Lenin által 1918-ban kezdeményezett Monumentális Propaganda Terve eleinte meg sem valósulhatott, mert a legtöbb emlékmű vagy terv a formabontás alapján készült, többnyire valamilyen kubista-futurista vagy konstruktivista koncepció szerint. A „balosok", a „proletkultusok" nyílt állásfoglalását, hogy tudniillik a művészetben is le kell rombolni mindent, ami a múltból eredt, Lenin joggal nevezte a történelmi materializmussal való játéknak.

Művészeti és társadalmi megmozdulások hasonló összefüggéseivel találkozhatunk a magyar művészet történetében is. Nemcsak a Tanácsköztársaság plakátművészete vagy Derkovits munkássága fakad a forradalom aktualitásából, szükségszerűségének tudatából, hanem a korszak művészetének másik véglete, az absztrakt művészet is kapcsolódott valamilyen módon a társadalmi forradalom eszméihez és eseményeihez. A húszas évek emigrációs bécsi magyar sajtójában a kultúráról és a művészetről megjelenő állásfoglalások némelyike is arról tanúskodik, hogy a formabontás igénylése együtt jelentkezhetett a polgári rendet megdönteni akaró szándékokkal, és nemegyszer a forradalom realizálási feltételeinek félreértéséből, meg nem értéséből fakadt. Kassák is emigrációban kezdte képzőművészeti tevékenységét, a húszas évek elején hozta létre „képarchitektúráinak" térbe szerkesztett geometriai elemeit.

Még kevéssé kutatott, általános jelenség volt, nemzetközileg különösen az első világháború végén és azt követően, nálunk pedig még a második világháború küszöbén és annak éveiben is, hogy a művészet konkrét társadalmi vonatkozásaitól való szabadulás vágya – és ezzel

együtt a művészet korábbi eredményeinek tagadása – elementáris erővel tört fel sok olyan művészből, akik a társadalmi szabadságért küzdöttek. De félreértették a szabadság történelmi feltételeit, lényegében a kispolgári avantgarde pozíciójából mérték fel a teendőket, egyéni művészi szabadságukat a társadalmi valóságtól függetlenül kívánták biztosítani. 1940 körül nálunk éppen a baloldali művészek körében jelentkeztek non-figuratív vagy szürrealista törekvések. Nem azért szorultak ki a hómani kultúrpolitika hivatalos vagy általánosan elfogadott irányzatainak sorából, vagy akár a „veszélytelen ellenzék" köréből, mert maguk a művek forradalmi célzatosságot fejezhettek volna ki a fogalom szűkebb, társadalmi-forradalmi értelmében, hanem mert képviselőik személyükben baloldaliak voltak, és műveik korábbi baloldali megmozdulások képviselőire utaltak. De kétségtelenül közrejátszott az is, hogy a formabontásban kifejeződő „művészi szabadság", „művészi forradalom" *mindig tartalmazott valamilyen tiltakozást* az adott rendszer, az egyén adott élete ellen, s minthogy alapelve a tagadás, sohasem volt, és ma sem alkalmas semmilyen eszme közvetlen hirdetésére, eszmények konkrét megtestesítésére.

Kevés meghatározással élt annyira vissza a nemzetközi szakirodalom, mint a „művészeti forradalommal". Az impresszionizmus óta minden forradalomnak számított, ami a forma terén valami újat vagy csak szokatlant akart. A művészetben nem az lett a „forradalmi" kritériuma, ami társadalmi-eszmei mondanivalójában az.

A húszas években, a harmincas évek elején a haladó értelmiséghez tartozó művészek jó részét – éppen a társadalmi élet kaotikus volta, a kiút bizonytalansága, az individuum féltése következtében – olyan törekvések vonzották, amelyek az elvont lényeg keresésének valamely mankójára támaszkodhattak, s a racionalitásnak, az individualitásnak a látszatát biztosíthatták. „Forradalmár" jelzőjüket a közvéleményben az is hitelesítette, hogy a hitleri Németországban „entartete Kunst"-nak, elfajult művészetnek nevezték mindazon törekvéseket, amelyek akár a Bauhaus, akár az expresszionisták köré csoportosultak. És korántsem csupán az egyértelműen haladó mondanivalót kifejező alkotásokat sorolták ide, hanem a művészi megismerést teljességgel tagadó irányokat is. Az emigrációba kényszerült művészeknek nem kis szerepük volt abban, hogy az Egyesült Államokban már a harmincas évek vége felé talajt talált mind a non-figurativitás, mind a szürrealizmus. A hitleri Németország hivatalos művészete pedig az árja szépségideál megtestesítésére törekvő hamis és üres akadémizmus lett, amelynek

keretében nem jöhetett, és nem is jött létre számottevő alkotás. A Mussolini-korszak olasz művészete több árnyalatú volt ugyan, mint a hitleri Németországé: az úgynevezett novecento-mozgalom különféle útkereséseket foglalt össze, de közös vonásuk az objektív természethűség, a merev klasszicitás, a múltból elsősorban a quattrocento-hagyományok torz továbbélése. A harmincas évek jellegzetes ábrázolásmódja nemcsak az igen gyakori egyházi témát töltötte meg misztikummal, hanem – a korszak vége felé – mindenféle ábrázolásba valamilyen misztikus kifejezést vitt. Ezt nyomon követhetjük a magyar művészet múltjában is, a harmincas évek hivatalos művészetében, amelyet „római iskola" gyűjtőnéven szoktunk emlegetni. A húszas évek végéig élő neobarokkos hivatalos művészethez hasonló mondanivalót fejez ki, szűk formai lehetőségek közé szorítva, modorosságra kényszerítve és meglehetősen elszemélytelenítve az alkotásokat. Művészeti kritikánk korán felhívta a figyelmet a veszélyre. Kállai Ernő e szavakkal zárja 1925-ben megjelent, „Új magyar piktúra" című könyvét, nyitottan hagyva mind a jövő lehetséges útját, mind a művészet lehetséges funkciójának problémáját: „Sokkal mélyebbre fonódtunk a polgári esztézis labirintusába, semhogy közönyösek lehetnénk régi formák és új narkotikumok eme keverékének ínyenc ingerei iránt. De tudjuk, miről van szó, és látjuk a szerény határokat, amelyeken túl kezdődik csak az élet a maga elintézetlen szociális vádjaival és új technikai lehetőségeivel. Nagyon könnyen meglehet, hogy ezek a problémák dűlőre jutva, átlépnek a piktúrán, és az optikai esztézist egészen más területre vonják. Bármint legyen azonban: Az új klasszicista ideál ne ringasson el bennünket. Azért igazán nem vajúdhattak a hegyek, hogy ilyen egereket szüljenek."

Az imperialista korszak majdnem minden absztrakt kezdeményezése, s a fasiszta kormányokat kiszolgáló művészeti tevékenység végül a személyiségnek a műben való elsikkadásához vezetett. S hogy ez nem a korszakra általánosan érvényes szabály, hanem csak egyes végletes törekvéseinek velejárója, azt bizonyítják a kor tartalmi-formai egységükben, hatásukban szocialista alkotásai, vagy azok a kevésbé tudatos, haladó polgári állásfoglalások, amelyek hol kritikailag, hol passzív szemlélődés útján, de mindenképpen az ember felől közelítettek a művész-egyén és a társadalmi élet viszonyához, és közvetlenül érzékelhetően, konkrétan tárták fel e viszony valamely jellemző vonását.

A művészet sohasem „szűnt meg". Az elvont törekvések és esztétikai rendszereik nem dönthették meg a művészet esztétikai fogalmát, a művészetnek mint tudatformának a sajátosságait. Sőt, sokoldalúan

bebizonyították annak lehetséges művészeti, társadalmi okait és következményeit, ha a művészet keretében folyó emberi tevékenység lemond a művészet alapvető sajátosságairól vagy azoknak egy részéről. A történeti korszak folyamán a realista művészet is átalakult, alkalmas lett feszültebb, szenvedélyesebb mondanivaló kifejezésére, emberi, társadalmi problémák mélyebb általánosítására, mint annak előtte bármikor. Állást tudott foglalni nemcsak a végérvényesen hanyatló társadalom ellen, de a születő új társadalom erői mellett, vagy – nem ismervén fel világosan ezeket az erőket – az emberiesség mellett, a háború és a nyomor rombolása ellen. A korszak művészi megismerést tagadó törekvéseiben pedig végső fokon nemcsak az egyén válsága kapott valamilyen közvetlen vagy közvetett képi vetületet, hanem a maga nyers valóságában tárult fel az elidegenedésen felülemelkedni nem tudó polgáregyén tájékozatlansága, kiúttalansága, amelynek gyökere, hogy a polgári rend hanyatlásával tisztában levő polgár osztálya sorsában az egész társadalom veszélyezettségét látja, a polgári kultúra hanyatlásában az egész emberiség kultúrájának hanyatlását.

Ez a válságérzet mélyült és súlyosbodott a második világháború után, amikor a szocializmus világrendszerré válása az osztálytársadalmak végveszélyét jelzi, s az imperializmus arra kényszerül, hogy gazdagságának védelmében állandóan növelje a nemzetközi „fogyasztási társadalom" piacát, s a kulturális expanzió új módszereivel is erősítse ideológiai hatását.

Ma már, némi távlat és tapasztalat birtokában, felmérhető, hogyan alakult a művészeti avantgarde történeti szerepe: képviselői vagy felülemelkedtek az elidegenedésen és eljutottak a társadalmi haladás, az osztályharc szolgálatáig, vagy menthetetlenül dekadenciába fulladtak. A proletárforradalmak előretörésének minden újabb állomása növelte a művészetben a polarizálódást, s a korábban avantgarde törekvések egyre inkább a dekadencia kiúttalanságába süllyedtek.

MIHAIL MIHAJLOVICS BAHTYIN
(1895–1974)

Szovjet irodalomtörténész. Esztétikai vonatkozásban is jelentősek kultúrtörténeti és regényelméleti írásai, melyekben módszertanilag az irodalmi szöveg strukturális elemzése áll előtérben. Művei: *Dosztojevszkij munkásságának problémái* (1929), *François Rabelais művészete* (1965).

FRANÇOIS RABELAIS MŰVÉSZETE – A KÖZÉPKOR ÉS A RENESZÁNSZ KULTÚRÁJA

(Részletek)[1]

Rabelais műveit vizsgálva általában kiemelik, mennyire eluralkodik bennük az *élet anyagi-testi felfogása:* elburjánzanak a test – az evés, ivás, székelés, nemi élet – képei . . .

Az anyagi-testi elv Rabelais-nál (és a reneszánsz többi írójánál) a népi mulatság (jóllehet, a reneszánszban valamennyire megváltozott) kultuszának öröksége, annak az ábrázolásmódnak és – szélesebb értelemben – annak a sajátos esztétikai koncepciónak az öröksége, amely jellemző a népi kultúrára és amely határozottan elkülönül (a klasszicizmustól kezdve) a következő századok esztétikai koncepcióitól. Ezt az esztétikai koncepciót – egyelőre feltételesen – *groteszk realizmusnak* nevezzük . . .

A groteszk realizmusban az anyagi-testi ösztönvilág mélységesen *pozitív,* és egyáltalán nem egyedi-egoisztikus formában, nem az élet többi szférájától elkülönülve jelenik meg. *Az anyagi-testi elv itt univerzális és össznépi,* és éppen mint ilyen áll szemben mindazzal, ami bármilyen módon *elválasztja a világ anyagi-testi gyökereitől, ami bármilyen módon elszigeteli és önmagába zárja,* szemben áll minden elvont eszményesítéssel, minden olyan igénnyel, *amely el akarja szakítani földi és testi jelentésétől.* A test és a testi élet, hangsúlyozzuk még egyszer, itt kozmikus, és ugyanakkor össznépi jelleget visel; ez egyáltalán nem csupán

a test és a fiziológia a szűk és pontos modern értelmében; nem végletesen individualizált és nem határolódik el a világ többi részétől. Az anyagi-testi elv hordozói itt nem elkülönült biológiai egyedek és nem polgári egoisztikus egyének, hanem *a nép*, amely a fejlődés során mindig növekszik és megújul. Épp ezért olyan grandiózus, felnagyított, mérhetetlen itt az egész testi világ. Ez a felnagyítás *pozitív, erősítő jellegű.* Az anyagi-testi élet képeiben a vezető mozzanat a termékenység, a tobzódó bőség, a növekedés. Az anyagi-testi élet minden megnyilvánulása, minden dolog ott, még egyszer hangsúlyozzuk, nem a biológiai egyedekre, nem külön az egoisztikus, „gazdasági" emberre vonatkozik, hanem a népi, kollektív, nembeli testiségre (a későbbiekben igyekszünk pontosabbá tenni ezt a kifejezést). A bőség és az össznépi jelleg határozza meg az anyagi-testi élet képeinek sajátosan *vidám, ünnepi* (és nem köznapi) jellegét. Az anyagi-testi elv itt örvendő – hogy ne mondjuk: ez a „hegyen-völgyön lakodalom". Az anyagi-testi elvnek ez a jellege *jelentős mértékben* megőrződött a reneszánsz irodalomban és művészetben, és mindenkinél teljesebben, természetesen, Rabelais-nál.

A groteszk realizmus kiemelkedő sajátossága a *lefokozás,* vagyis hogy minden magasztos, lelki, ideális, elvont fogalmat anyagi-testi térre visz át, a föld és a test elszakíthatatlan kapcsolatára vetít. Így például *Ciprianus lakomája* és a középkor más latin paródiái jelentős mértékben a bibliából, az evangéliumból és egyéb szent szövegekből merítenek, kiválasztva valamennyi anyagi-testi vonatkozást és földközeli részleteket. A középkorban nagyon népszerű volt például Salamon és Markalf vidám párbeszéde, amelyben a „tónusában" magasröptű és komoly salamoni szentenciákkal szemben állnak a bolond Markalf vidám degradáló mondásai, amelyek a taglalt kérdést durván materialista testi szférába (evés, ivás, emésztés, nemi élet) helyezik át.[2]

Említésre méltó, hogy a középkori bolondtréfákban az egyik vezető mozzanat éppen az, hogy minden magasztos szertartást, ceremóniát anyagi-testi térbe helyez át; ezekhez sorolható a lovagi tornákon, a lovaggá ütés közben a bolondok viselkedése stb. A groteszk realizmusnak éppen ezekben a tradícióiban gyökerezik az a mód, ahogyan a *Don Quijoté*ban a lovagi ideológiát és szertartásokat lefokozzák és földközelbe hozzák.

A középkor századaiban a tanulók és a tanárok között széles körben elterjedtek a vidám grammatikaparódiák. Az efféle grammatikák tradíciója „Vergilius grammatikájából" ered, s végigkíséri az egész középkort és a reneszánszt, s Nyugat-Európa egyházi iskoláiban, kollégiumai-

ban és szemináriumaiban mindmáig őrzi a szájhagyomány. E vidám grammatika lényege, hogy minden nyelvtani kategóriát – eseteket, igealakokat stb. – anyagi-testi, többnyire erotikus viszonylatokba helyez át.

De nemcsak a szűkebb értelemben vett paródiák, hanem a groteszk realizmus valamennyi többi formája is lefokoz, „földiesít", „testiesít". Ez az alapvető sajátosság különbözteti meg a groteszk realizmust a középkor magas művészetének és irodalmának minden más formájától. A népi vidámság, a groteszk realizmus valamennyi formájának szervező ereje már eleve összefonódott az anyagi-testi alapokkal. A nevetés lefokoz és materializál.

Mi a jellege ennek a *lefokozásnak*, amely a groteszk realizmus valamennyi formájára jellemző? Egyelőre csak előzetes választ adhatunk erre a kérdésre. Rabelais alkotóművészete lehetővé teszi, hogy a következőkben tisztázzuk, szélesítsük és elmélyítsük értelmezésünket.

A magasztos lefokozása, leszállítása a groteszk realizmusban egyáltalán nem formális és nem viszonylagos. A „fent" és a „lent" itt abszolút és szigorú *topográfiai* jelentést hord. A fent nem más, mint az ég; a lent – a föld; a föld viszont – az elnyelő elv (sír, has) és a születő, újjászületető elv (anyaöl). Kozmikus aspektusban ez a fent és a lent topográfiai jelentése. Voltaképpen *testi* aspektusban, amely sehol sem határolódik el élesen a kozmikustól, a fent – az arc (fej), a lent – az életműködés szervei, a has és a fenék. A fent és a lent eme abszolút topográfiai jelentésével él a groteszk realizmus, köztük a középkori paródia is. A lefokozás itt földiesítés, a földhöz, az elnyelő és *ugyanakkor* az újjászületető elvhez való viszonyítás; lefokozva eltemet és ugyanakkor elveti a magot, meghal, hogy újraszülessen, jobbá és nagyobbá. A lefokozás jelenti továbbá, hogy az élethez tartoznak a test alsó részei, az állati lét elemei, az életműködést szolgáló szervek, vagyis olyan aktusok, mint a közösülés, fogamzás, terhesség, születés, zabálás, székelés. A lefokozás új születést fakaszt a test börtönéből, a sírból. Nem csupán kicsinyítő, tagadó, hanem pozitív, újjáalakító jelentése is van: *ambivalens* módon tagad és erősít egyidejűleg. Nem csupán leszállít a nemlétbe, az abszolút megsemmisülésbe – nem, átteszi a dolgokat a „termelő szintre", arra az alantas szintre, ahol a fogamzás és a születés történik, ahonnan minden bőséggel ömlik; a groteszk realizmus nem ismeri a lenti szint más jelentését, a lent nem más, mint a szülőföld és a testi öl, a lent mindig *megtermékenyít* . . .

Cervantes esetében a parodisztikus lefokozás legfontosabb része a földi jellegnek, a föld és a test *újjáteremtő* erejének hangsúlyozása.

Ezzel a groteszk vonalat folytatja, ugyanakkor azonban Cervantes esetében az anyagi-testi elv jelentősége némileg csökkent. Sajátos krízis és kettősség állapotában van, az anyagi-testi élet képei kezdenek kettős életet élni.

Sancho Panza kövér pocakja, étvágya és szomjúsága még határozottan karneváli; vonzódása a bőséghez és a teltséghez alapjában nem egyéni-egoisztikus, nem elkülönítő – csupán vonzódás a népi bőség iránt. Sancho egyenes leszármazottja a termékenység nagy hasú ókori démonainak, például az ismert korinthoszi vázákon szereplőknek. Ezért az evés-ivás képeiben még él a népi lakomai-ünnepi mozzanat. Sancho materializmusa – pocakja, étvágya, bőséges széklete – a groteszk realizmusnak ez az abszolút alsó szintje –, a vidám testi sír (has, öl, föld), szemben Don Quijote elvont és földöntúli idealizmusával; ebben a sírban „a búsképű lovag"-nak szinte meg kell halnia, hogy újjászülessen, jobbá és nagyobbá; ez az egyéni és elvont lelki igények anyagi-testi és ugyanakkor össznépi korrigálása; ezenkívül a vidámság népi korrigálása a lelki igény egyoldalú komolyságával szemben (az abszolút lent mindig nevettet; ez az újjászülő és nevettető halál). Sancho szerepe Don Quijotéval szemben olyasmi, mint a középkori paródia a magasröptű ideológiával és kultusszal szemben, mint a bolond szerepe a komoly ceremóniákkal szemben, mint Charnage szerepe a Carême-mel szemben stb. Az újjászületö vidámság elve, kisebb mértékben, megtalálható valamennyi „földiesítő" ábrázolásban, a szélmalmok (óriások), vendégfogadók (várak), birkanyájak (lovagcsapat), kocsmárosok (várurak), prostituáltak (nemes hölgyek) párhuzamában. Minden tipikus groteszk karnevál, amely átteszi az ütközet székhelyét a konyhába és az ebédlőbe, a fegyverzetet és a páncélsisakot a konyhaedényekkel és a borotválkozó tállal cseréli fel, a vért borrá változtatja (a borostömlőkkel vívott ütközet jelenete) stb. A cervantesi regény testi-anyagi ábrázolásainak, képeinek ez az első karneváli oldala. De éppen ez az oldal adja a cervantesi realizmus stílusát, univerzalitását és mély népi utópizmusát.

Másfelől a testek és a dolgok Cervantesnél kezdenek egyéni, magánjelleget ölteni, kisebbek lesznek, hozzászelídülnek gazdáikhoz, az egyéni lét mozdulatlan elemeivé, az egoista birvágy és birtoklás tárgyaivá válnak. Ez már nem a pozitív újjászülő és megújító alsó réteg, hanem valamennyi eszmei törekvés sötét és halálos elárulása. Az elkülönült egyének magánszférájában, a mindennapi életben a testi lét képei, megőrizve a tagadás momentumát, szinte teljesen elvesztik pozitív, újjászülő és megújító erejüket; megszűnik kapcsolatuk a Földdel és a Koz-

mosszal, s a mindennapi lét naturális erotikájára szűkülnek. Cervantesnél azonban ez a folyamat még éppen hogy megkezdődik.

Az anyagi-testi képeknek ez a második aspektusa szoros és ellentmondásos egységben van az első aspektussal. Az alakok kettős feszítettségnek kitett és ellentmondásos életében rejlik erejük és legfőbb történelmi realitásuk. Ebben rejlik a reneszánsz irodalomban az anyagi-testi elv sajátos drámája, amely kiszakítja a testet és a dolgokat abból az egységből, amely a népi kultúrában összekapcsolta az újjászülető földet és az össznépi, növekvő és örökké megújuló testet. Ez a szétszakítás a reneszánsz művészeti-ideológiai tudatában még nem ment teljesen végbe. A groteszk realizmus anyagi-testi „lent"-je itt is egyesítő, lefokozó, de ugyanakkor újjászülő funkciót is betölt. Bármily szétszórtak és elkülönültek az „egyéni" testek és dolgok, a reneszánsz nem vágja el azt a köldökzsinórt, amely egyesíti őket a föld és a nép újjászülő ölével. Az egyes test és dolog itt nem egyenlő saját magával, mint a későbbi századok naturalista realizmusában; az anyagi-testi mivoltában növekvő egységes világot képviselik, s következésképpen túlmennek egyediségük határain; az egyedi és az általános még ellentmondásos egységben olvad össze bennük. A világ karneváli felfogása a reneszánsz irodalom legmélyebb alapja . . .

A groteszk ábrázolásra jellemző a változás, a még befejezetlen metamorfózis, a halál és a születés, a növekedés és a kialakulás stádiuma. *Az időhöz, a kialakuláshoz* fűződő viszony a groteszk ábrázolás, a groteszk kép elengedhetetlen alkotó (meghatározó) vonása. A másik, ezzel kapcsolatos elengedhetetlen vonás *ambivalens* volta: benne valamilyen formában adott (vagy felvázolt) *a változás mindkét pólusa – a régi és az új, az elhaló és az újjászülető, a metamorfózis kezdete és vége . . .*

A test groteszk ábrázolásának egyik alapvető tendenciája, hogy ***két testet egynek*** mutat meg: az egyik a születő és elhaló, a másik a kezdődő, kifejlődő, éppen megszülető. Ez a mindig újjászületető test kész az újrakezdésre és megújulásra, kész nagy falloszával, általában nemi szervével. Az egyik testből valamilyen formában és fokon mindig a másik új test nő ki.

E test növekedése, továbbá, eltérően az újabb kánonoktól, rendkívül közel van a születéshez és a halálhoz: a fiatalság és az öregség szoros közelben van az anyaméhhez és a sírhoz, a szülő és magába fogadó anyaölhöz. Tendenciájában azonban e két test egyesül. Az egyéni jelleg a változás stádiumában érzékelhető, mint a már meghalt és még nem kész; ez a test a sír szélén és a bölcső mellett áll egyidejűleg. Ez már

nem egy test, de nem is kettő; mindig két pulzus ver benne, az egyik közülük az anyai – elhaló.

A nem befejezett és nyitott test továbbá (elhaló – születő – újjászülő) nem válik el éles határokkal a világtól: keveredik a világgal, az állatokkal, a dolgokkal. Kozmikus ez a test, az egész anyagi-testi világot képviseli minden elemében (ösztöneiben). Voltaképpen a test képviseli és testesíti meg az egész anyagi-testi világot, mint az elnyelő és a szülő elvet, mint a testi sírt és az anyaölet, mint az elnyelő szántóföldeket, amelybe vetnek, és amelyből új élet sarjad.

Nagy vonásokban így vázolhatnánk fel a test e sajátos koncepcióját. E koncepció Rabelais regényében teljesedett ki igazán zseniális módon. A reneszánsz irodalom többi műveiben gyengébben és elmosódottabban. A festészetben Hieronymus Bosch és az idősebb Brueghel képviseli ezt a koncepciót. Elemeit korábban is felfedezhetjük azokon a freskókon és féldomborműveken, amelyek a XII–XIII. század székesegyházait, sőt, gyakran falusi templomait is díszítik.

Különösen nagyot fejlődött a testnek ez a felfogása a középkor népi-ünnepi formáiban: a bolond-ünnepeken, a rögtönzött vásári zenében, karneválokon, az úrnapi körmenetek népi-profán felfogásában, a misztériumok ördögjeleneteiben, a *sotie*-kban és *farce*-okban. A középkor egész népi-színházi kultúrája egyedül ezt a koncepciót ismerte.

Az irodalomban az egész középkori paródia a test groteszk koncepciójára épül. Ez a koncepció a test ábrázolását a legendák és irodalmi művek sokaságában eleveníti meg, amelyek egyaránt kapcsolatban vannak az „indus csodákkal" és a Kelta-tenger nyugati csodáival. Másik területe ennek az ábrázolásnak a földöntúli látomások hatalmas irodalma. Gyakori még az óriásokról szóló legendák ábrázolásmódja: elemével találkozunk az állateposzokban, fabulákban és trufákban.

Végül a testnek ez a felfogása húzódik meg a káromkodások, átkozódások és esküdözések mögött, amelyeknek a groteszk realizmus értelmezése szempontjából rendkívül nagy a jelentősége. Ezek kifejezetten szervező hatást gyakorolnak az egész beszédre, a stílusra, az ábrázolás felépítésére. Az őszinte, nyílt igazság sajátos dinamikus formulái ezek, genezisüket és funkciójukat tekintve szoros rokonságot tartanak a groteszk és a reneszánsz realizmus egyéb lefokozó és „földiesítő" formáival. A mai illetlen káromkodásokban és átkozódásokban e koncepciónak csupán halvány és tisztán negatív maradványai élnek. A „kacskaringós" káromkodások különböző variációi vagy az olyan kifejezések, mint „menj a . . .", a címzettet groteszk módon fokozza le, vagyis ab-

szolút topográfiai értelemben a test alsó zónájába, a születést, az életműködést szolgáló szervek zónájába helyezi, a testi sírba (vagy a testi pokolba) a megsemmisülés és az újjászületés céljából. Ebből az ambivalens újjászülő értelemből a mai szitkozódásokban azonban úgyszólván semmi sem maradt meg, csak a puszta tagadás, a tiszta cinizmus és a sértés: az új nyelvek értelmi és értékrendszereiben, az új világtérképen ezek a kifejezések teljesen elszigeteltek: ez már csupán valamilyen idegen nyelv maradványa, amelynek segítségével valamikor lehetett valamit mondani, ma azonban már csak értelmetlenül sérteni lehet. Hiábavaló és képmutató dolog volna azonban tagadni, hogy bizonyos mértékig még mindig maradt bennük vonzóerő (mégpedig erotika nélkül). Azt mondhatnánk, hogy a régi karneváli kötetlenségek és igazságok emléke szunnyad bennük. Kimeríthetetlen életerejük komoly problémáját még nem vizsgálták kellően. Rabelais korában a káromkodások és átkozódások, a nép nyelvének abban a szférájában, amelyből regénye kinőtt, még megőrzik teljes jelentőségüket, és mindenekelőtt megtartják pozitív, újjászülő oldalukat. Szoros rokonságot tartanak a groteszk realizmus egyéb lefokozó formáival, a népi-ünnepi, karneváli travesztiák formáival, a démonok alakjaival, az irodalmi pokoljárások alakjaival stb. Ezért is játszhatnak a regényben olyan nagy szerepet.

Különösen ki kell emelni, milyen határozottan fejeződik ki a test groteszk koncepciója a középkor és a reneszánsz népi-vásári és általában a profán komikum formáiban. A test groteszk koncepcióját leginkább ezek a formák örökítették át az újabb időkre: a XVII. században fellelhető Tabarin „parádéiban", a Turlupin komikumában és más analóg jelenségekben. Azt mondhatnánk, hogy a test groteszk és folklóri realista felfogása még ma is él (bár halványabb és csökevényes formában) a vásári és a cirkuszi komikumban . . .

Feltételesen „groteszk realizmusnak" neveztük azt a típusú ábrázolásmódot, amely a népi kultúra, a népi humor minden megjelenési formájára jellemző. Most megkíséreljük a választott terminust bővebben alátámasztani.

Vizsgáljuk meg a „groteszk" szót. A terminus fejlődését kapcsoljuk össze magának a groteszknek a fejlődésével és a róla szóló teóriákkal.

A groteszk ábrázolási mód (vagyis az ábrázolás felépítésének módszere) nagyon régi: találkozunk vele a mitológiában és minden nép archaikus művészetében, köztük természetesen az ókori görögök és rómaiak legrégibb emlékeiben is. A klasszikus görög, illetve római kor-

ban sem hal ki, de a hivatalos nagy művészet határain kívülre szorul, a művészet egyes „alantasabb", nem kanonizált területén marad fenn: a komikus plasztikában – különösen a kisplasztikában, mint pl. az előbb említett kercsi terrakottákon –, a komikus maszkokban, a szilénoszok, a bőségdémonok alakjaiban, a nagyon népszerű Theriklész szobrocskáiban stb.; a humoros vázafestészetben, például a komikus hasonmásokban (Héraklész, Odüsszeusz), komédiajelenetekben (megint csak a bőségdémonok stb.), végül a humoros irodalomnak ünnepi-karneváli fajtáinál, a szatírákban, az attikai komédiában, mímoszokban stb. A késő antikvitásban a groteszk ábrázolásmód felvirágzott, megújult, s a művészetnek és irodalomnak úgyszólván minden szféráját áthatotta. A keleti népek művészetének erős hatása alatt ekkor a groteszk új formája alakult ki. Az antikvitás esztétikai és művészettörténeti felfogása azonban a klasszikus tradíció szellemében fejlődött, tehát az ábrázolás groteszk típusa még általánosan elterjedt terminussal sem rendelkezett, hiányzott elméleti elismerése és átgondolása.

Az antik groteszk mindhárom fejlődési szakaszában – a groteszk archaikumban, a groteszk klasszikus korban és a késő antik groteszkben – a realizmus lényeges elemei alakultak ki. Helytelen benne csupán a „durva naturalizmust" látni (mint ezt többen teszik). A groteszk realizmus antik korszakának tárgyalása azonban túlhaladja munkánk kereteit. A következő fejezetekben az antik groteszknek csupán azokat a jelenségeit érintjük, amelyek valamilyen módon hatottak Rabelais művészetére.

A groteszk realizmus a középkor népi kultúrájának, humorának ábrázoló rendszerében indult igazán virágzásnak, művészi magaslatát pedig a reneszánsz irodalom jelentette. Ekkor, a reneszánsz korban jelenik meg először a *groteszk* terminus, bár először csupán szűk jelentésben. A XV. század végén Rómában Titus fürdőjének ásatásakor addig ismeretlen római kori falfestményeket tártak fel. A hasonló ornamenseket nevezték olaszul „la grottescá"-nak („grotta" – barlang). Nem sokkal később hasonló ornamenseket találtak Itália más részeiben is. Mi a lényege ezeknek az ornamenseknek?

Az újonnan feltárt római kori ornamensek meglepték a kortársakat, mert benne szokatlanul, szeszélyesen, kötetlenül fonódtak össze a növényi, állati és emberi formák, játékosan egymásba bogózódva, mintha egymást szülnék. Nincs meg az éles és megmásíthatatlan határvonal, amely a szokott világtérképen elválasztja ezeket a „természeti övezeteket": a groteszkben a határok merészen leromboltatnak. Hiányzik a

valóság ábrázolásának megszokott statikája is: a mozgás már nem a kész – növényi és állati – formák mozgását jelenti az ugyancsak kész és megállapodott világban, hanem magának a létnek a belső mozgását, a különböző formák egymásba való átmenetét, a lét örök *változását* fejezi ki. Ebben az ornamentális játékban a művészi fantázia kivételes szabadsága és könnyedsége nyilvánul meg, s ez a szabadság *vidám, majdhogynem nevettető kötetlenség* . . .

A klasszikus kánon uralmának időszakában, a XVII–XVIII. század művészetének és irodalmának minden területén a népi humorral, a népi kultúrával összefonódott groteszk kívül rekedt a magas-irodalom keretein: az alantas komikumba vagy a naturalisztikus ábrázolásba szorult.

Ebben a korszakban (voltaképpen a XVII. század második felétől) a népi kultúra rituális-színházi, karneváli formái fokozatosan leszűkülnek, csökkennek és elszegényednek. Egyrészt az ünnepi élet *kezd államivá válni, parádévá lesz,* másrészt nagyon is *köznapivá válik,* vagyis bekerül a magánélet, a házi, a családi lét keretei közé. Az utcai, vásári ünneplés régebbi privilégiumai egyre inkább korlátokba ütköznek. A sajátos karneváli világszemlélet, a népi, szabados, utópisztikus, jövőre tekintő szemlélet kezd egyszerű ünnepi hangulattá válni. Az ünnep *szinte* már egyáltalán nem jelenti a nép második életét, újjászületését, megújulását . . .

Kialakult a karneváli groteszk ábrázolás bizonyos *formalizációja,* ami lehetővé tette, hogy különböző irányzatok különböző célokkal használják fel. Ez nem csupán külső formalizáció volt, s a karneváli groteszk formák tartalmassága, művészi, heurisztikus és általánosító ereje megőrződött e korszak (vagyis a XVII–XVIII. század) valamennyi lényeges jelenségében: a commedia dell'artéban (ez őrizte meg legjobban kapcsolatát az őt szülő karneváli öllel), Molière vígjátékaiban (amelyek a commedia dell'artéhoz kapcsolódnak), Voltaire és Diderot filozófiai elbeszéléseiben *(Fecsegő csecsebecsék, Minden-mindegy Jakab),* Swift műveiben és néhány más művészi alkotásban. Jellegük és irányzatuk minden különbözősége ellenére e jelenségekben a karneváli groteszk forma közös funkciót hordoz: szentesíti a gondolat szabadságát, összekapcsolja a különnemű dolgokat, közelebb hozza a távolit, felszabadít az uralkodó világfelfogás nyomása alól, megszabadít minden kötöttségtől, bevett igazságtól, a mindenki által elfogadott és megszokottól, másként tekint a világra, érzékelteti a létező viszonylagosságot, a teljesen más világrend lehetőségét . . .

A XVIII. század második felében mind az irodalom, mind az esztétikai gondolkodás lényegében megváltozott. Németországban ebben az időben lángolt fel az irodalmi harc Harlekin alakja körül, aki akkoriban minden színházi előadásnak, még a legkomolyabbaknak is állandó szereplője volt. Gottsched és más klasszicisták azt követelték, hogy tiltsák ki Harlekint a „komoly és magasztos" deszkákról. S ez sikerült is nekik egy időre. Részt vett a harcban Harlekin oldalán Lessing is. A voltaképpen szűk Harlekin-kérdés mögött szélesebb és elvi probléma állt, mégpedig az, hogy megengedhetnek-e az irodalomban olyan jelenségeket, amelyek nem felelnek meg a szép és a magasztos esztétikája követelményeinek, vagyis megengedhetik-e a groteszket . . .

A preromantikában és a korai romantikában a groteszk újjászületett, de gyökeresen más formában. A groteszk a szubjektív individuális világszemlélet kifejezési formájává vált, amely nagyon távol esett az elmúlt századok népi-karneváli világszemléletétől (habár megőrizte a régi felfogás egyes elemeit) . . .

A romantikus groteszk a világirodalom nagyon jelentős és a további fejlődésre nagy befolyást gyakorló jelensége. Bizonyos mértékig reakció volt ez a klasszicizmusnak és a felvilágosodásnak azokra az elemeire, amelyek a magasztos korlátozott és egyoldalú felfogását szülték: a szűk értelmi racionalizmusra, az állami és a formális logikai tekintélyelvre, a kész, a befejezett, az egyértelmű elterjedésére, a felvilágosítók didaktizmusára és utilitarizmusára, a naiv vagy kincstári optimizmusra stb. A romantikus groteszk mindezt elvetette, s mindenekelőtt a reneszánsz tradícióira kívánt támaszkodni, különösen Shakespeare-re és Cervantesre, akiket ebben az időben fedeztek fel újra. Az ő művük fényében értelmezték a középkori groteszket is. Nagyon nagy befolyást gyakorolt a romantikus groteszkre Sterne, akit bizonyos értelemben az irányzat alapítójának tekinthetünk . . .

A romantikus groteszkben a legtöbbet a nevettető elv változott. A nevetés természetesen megmaradt; a monolit komolyságok viszonyai között viszont semmilyen, még a legbátortalanabb groteszk sem létezhet. A nevetés azonban a romantikus groteszkben erősen leredukálódott, a humor, az irónia, a szarkazmus formáját vette fel. Megszűnt örvendező és vidám jellege. A nevetés elvének pozitív *újjászülő* mozzanata a minimumra csökkent . . .

A groteszket létrehozó nevető elv átalakulása, az újjászülő erő elvesztése következtében a romantikus groteszk számos lényeges pontban erősen különbözik a középkori és a reneszánsz groteszktől. A legéle-

sebb különbség a *szörnyűséges* dolgokkal kapcsolatos. A romantikus groteszk világa ilyen vagy olyan formában szörnyű és idegen az emberi világtól. Minden, ami megszokott, hétköznapi, mindenki által átélt és elismert, hirtelen értelmetlenné, kétségessé, idegenné és ellenségessé válik az ember számára. *Saját* világa hirtelen *idegen* világgá válik. A megszokott, szolid dolgokban hirtelen feltárulkozik a szörnyűség. Így foglalhatnánk össze a romantikus groteszk tendenciáját (legalábbis szélsőséges és határozott formájában). A világgal való kibékülés – ha egyáltalán létrejön, csak szubjektív-lírai vagy éppenséggel mitikus formában lehetséges. A népi humorral, a népi kultúrával összekapcsolódó középkori és reneszánsz groteszk viszont a szörnyűségeket csak mulatságos furcsaságok formájában ismeri. Mindig nevetségessé és vidámmá válik a szörnyűség. A népi kultúrával összefonódott groteszk közelebb – testi közelbe – hozza a világot az emberhez, és a testi életen keresztül sajátjává teszi (szemben az elvont-lelki-romantikus elsajátítással). A romantikus groteszkben viszont az anyagi-testi élet groteszk képei – evés, ivás, székelés, közösülés, szülés – szinte teljesen elvesztik újjászülő jelentésüket, „az alantas lét" kifejezéseivé válnak.

A romantikus groteszk ábrázolása azt fejezi ki, hogy félni kell a világtól, és ezt a félelmet igyekszik beoltani az olvasóba. A népi kultúra groteszk alakjai egyáltalán nem szörnyűek. A szörnyűségnek ez a hiánya jellemzi a reneszánsz irodalom legnagyobb műveit is. Ebből a szempontból Rabelais regénye a csúcs. Itt a szörnyűség már csírájában elpusztul, minden vidámmá válik. A világirodalomnak ez a legkevésbé szörnyű műve.

Az újjászülő momentum gyengülésével kapcsolatosak a romantikus groteszk más sajátosságai is. A balgaság például minden groteszkben nagyon jellemző motívum, mert lehetővé teszi, hogy más szemmel tekintsünk a világra, másképpen, mint a normálisok, vagyis az általánosan elfogadott felfogások és értékek képviselői. A népi groteszkben azonban a balgaság a hivatalos ész, a hivatalos igazság egyoldalú komolyságának a vidám paródiája. Ez *ünnepi* balgaság. A romantikus groteszkben viszont a balgaság az egyéni magányosság sötét és tragikus árnyékát vetíti elénk.

Nagyon fontos motívum ebből a szempontból a *maszk*. A népi kultúra összetett és sokjelentőségű motívuma ez. Kapcsolatban van a változás és átalakulás örömével, a vidám viszonylagossággal, az azonosság és az egyértelműség vidám tagadásával s annak elvetésével, hogy a dolgok ostoba módon egybeesnek; a maszk kapcsolatban van az át-

menetekkel, metamorfózisokkal, a természetes határok eltörlésével, a gúnyolódással, a rendes nevek helyett alkalmazott csúfnevekkel; a maszkban az élet játékos elve testesül meg. Alapja a valóság és az ábrázolás különös kapcsolata, amely a középkori szertartásos-színházi formák jellemzője. Természetesen lehetetlen a maszk szimbolikájának teljes összetettségét és értelmi-árnyalati gazdagságát kimeríteni. Meg kell jegyeznünk, hogy az olyan jelenségek, mint a paródia, karikatúra, grimaszok, fintorok stb., lényegüket tekintve a maszk derivátumai. A maszkban nagyon élesen kifejeződik a groteszk egész lényege.[3]

A romantikus groteszkben a maszk elszakad az egységes népi-karneváli világszemlélettől, meggyengül, s ugyanakkor új, eredeti természetétől idegen jelentést kap: a maszk valamit elrejt, eltitkol, megtéveszt stb. . . .

Nagy szerepet játszanak a romantikus groteszkben a marionett-figurák és a bábok. Nem idegen ez a motívum természetesen a népi groteszktől sem. A romantikában azonban előterébe kerül az embereket irányító *idegen,* nem emberi erők képzete, amely az embereket marionett-figurákká változtatja. Mindez nagyon távol áll a népi humortól, a népi kultúrától. Csak a romantikára jellemző a sajátos groteszk *bábtragédia.*

A romantikus és a népi groteszk különbsége élesen megnyilvánul az ördög ábrázolásának különböző felfogásában. A középkori misztériumok ördögjeleneteiben, a vidám földöntúli látomásokban, a paradisztikus jellegű legendákban, a fabulákban stb. az ördög nem hivatalos szempontok vidám, ambivalens hordozója, a fonákság megszemélyesítője, az anyagi-testi valóság képviselője stb. Nincs benne semmi szörnyű és idegen (Rabelais-nál Epistemon földöntúli látomásában „az ördögök remek fiúk és kiváló ivócimborák"). Gyakran az ördög, sőt maga a pokol is csupán „mulatságos furcsaság". A romantikus groteszkben viszont valami szörnyűséges, melankolikus, tragikus vonást kap az ördög. Az infernális nevetés sötét tónusú, vészjósló nevetéssé válik . . .

Befejezésül két pozitív mozzanatot emelünk ki: először, a romantikusok megtalálták a groteszk népi gyökereit, másodszor, sohasem tulajdonítottak a groteszknek pusztán szatirikus funkciót . . .

A romantika után, a XIX. század második felétől mind az irodalomban, mind az irodalomesztétikai gondolkodásban csökkent a groteszk iránti érdeklődés. A groteszket, ha egyáltalán megemlítették, vagy az alantas, vulgáris komikum formái közé sorolták, vagy úgy tekintették, mint a szatíra sajátos formáját, amely az egyes, tisztán negatív

jelenségekre irányul. Ilyen körülmények között szinte nyomtalanul eltűnt a groteszk ábrázolási mód egész mélysége és univerzalitása . . .

A XX. században a groteszk újjászületett, bár maga az újjászületés szó nem nagyon alkalmas a legújabb groteszk néhány formájának jellemzésére.

A legújabb groteszk fejlődésképe meglehetősen összetett és ellentmondásos. Nagy általánosságban azonban a fejlődés két vonalát különböztetjük meg. Az első vonal a *modern* groteszk (Alfred Jarry, a szürrealisták, expresszionisták stb.). A modern groteszk (különböző mértékben) a romantikus groteszk tradícióihoz kapcsolódik, jelenleg pedig az egzisztencializmus különböző áramlatainak a hatása alatt fejlődik. A második vonal a *realista* groteszk (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda stb.), mely a groteszk realizmus és a népi kultúra tradícióihoz kapcsolódik, s olykor a karneváli formák közvetlen hatása is érződik rajta (Pablo Neruda) . . .

BALÁZS BÉLA
(1884–1949)

Költő, író, filmesztéta; a filmesztétika egyik megalapítója. Elsők között hirdette a film művészet voltát. Filmesztétikai nézeteinek alapja a közelkép és a montázs. A montázst alkotó vágásnak tartotta, olyan képvezetésnek, amellyel a rendező egyrészt irányítja a vizuális befogadást, másrészt megadja az egyes képek végső értelmét. Jelentős gyakorlati filmművészeti tevékenységet folytatott. Művei: *Filmkultúra* (1948), *A látható ember* (1958), *A film szelleme* (1958), *A film* (1961), *Válogatott cikkek és tanulmányok* (1968).

ÚJ FORMANYELV[1]

Ha a film már első esztendeiben sajátos új témákat, új szereplőket, új stílust, sőt új műfajt is hozott, miért mondom mégis, hogy még nem volt alapjában új művészet, hanem csak a színjátéknak fényképezett új technikájú mása? Hogyan és mikor lett hát a kinematográfia sajátos, önálló, a színháztól lényegében különböző módszereket és merőben új formanyelvet használó művészet? Mi a különbség a fotografált színház és a filmművészet között? Hiszen mind a kettő egyaránt vászonra vetített mozgóképekből áll. Miért mondom én az egyikre, hogy csak technikai reprodukció, és a másikra, hogy önállóan alkotó művészet?

A színház alapvető formális elve az, hogy *a néző az eljátszott jelenetet térbeli egészében látja.* Mindig a jelenet egész terét látom. Előfordul, hogy a színpad valamely teremnek csak egy szögletét mutatja, de ezt a szögletet jelenet közben mindig egészben látom, és mindig mindent, ami benne történik, egy-ugyanabban a keretben.

A színház második alapvető formaelve az, hogy a néző a jelenetet mindig egy határozott és *változatlan távolságban látja.* A fotografált színházban már a különböző jeleneteket különböző távolságból vették fel, de a *jeleneteken belül* a távolság nem változott.

A színház harmadik alapvető formaelve, hogy a néző beállítása (szemszöge, perspektívája) nem változik. A fotografált színház a pers-

pektívákat változtatta néha *jelenetekként*. De egyazon jeleneten belül nem változott a szemszög, ahogy a távolság sem változott.

A színháznak ez a három alapvető formaelve természetesen egymással kapcsolatos, és a színjáték művészi kifejezésmódjának és stílusának alapelveihez tartozik, függetlenül attól, hogy a *szóban forgó színházi jeleneteket közvetlenül látjuk-e színpadon vagy fényképreprodukciókban, és függetlenül attól is, hogy olyan jelenetekről van-e szó, melyeket a színpadon mutatni nem is lehet, hanem csakis a fényképező technika segítségével a szabad természetben.*

A színjáték művészetének e három alapvető elvét döntötte meg a filmművészet, mely ott kezdődik, ahol az ábrázolásnak ez a három törvénye végződik, és helyébe új módszerek lépnek. Ezek az új elvek pedig a következők:

1. *Egyazon jeleneten belül* változó távolság a néző és a jelenet között, s ennélfogva *változó nagysága a kép keretében és kompoziciójában elférő jelenetnek.*

2. *Az egész jelenet totális képének részekre bontása.*

3. *A részletképek jeleneten belül is változó beállítása.* (Szemszöge, perspektívája.)

4. A *vágás*, vagyis a felbontott részletképek megszabott sorbaillesztése, melyekben nemcsak egész jelenetek követik egymást (bármilyen rövidek is), hanem a legkisebb részletek képei is, melyekből mintegy időben egymásután rakott képkockák mozaikjából áll össze a jelenet egésze. (Montázs, vágás.)

A vizuális művészi kifejezésnek ez a forradalmasítása, merőben új alapokra fektetése az Amerikai Egyesült Államokban történt, Hollywoodban, az első világháború idején. David Griffith volt a lángész neve, aki ezt cselekedte. Nemcsak új remekeket alkotott, hanem egy alapjában új művészetet kezdett vele.

A filmművészet egyik specifikuma az, hogy a jelenet képének egészéből elkülönített részletekben az élet atomjait látjuk, nemcsak közelről, intimen rejtett titkait feltárva, hanem úgy, hogy rejtettségének intim hangulatát sem veszti el, mind a színpad vagy a festmény exponáltságában. Nem tengeri viharok és vulkánkitörések voltak azok az új témák, melyeket a filmművészet új kifejezőeszközei feltártak, hanem például a szem szögletében gyűlő magányos könny.

A film rendezője nem engedi, hogy szabadjára, találomra nézelődjünk szét a jelenetben. Kényszerítve vezeti szemünket az összkép részletétől részletére, a montázs során végig. Ezzel az egymásutánnal a

rendezőnek módjában van hangsúlyokat adni, és ezzel a képet nemcsak mutatja, hanem egyúttal értelmezi is. Ebben nyilvánul főképpen a filmalkotó egyénisége. Két film, melynek teljesen azonos a cselekménye, azonos a játéka, de különböző a vágása, két teljesen különböző egyéniség kifejezése, két különböző világkép ábrázolása lesz.

A LÁTHATÓ EMBER

Ez a fejezet, mely a némafilm által fejlődő vizuális kultúráról szól, *Der sichtbare Mensch*ből van átvéve. A némafilmet a kultúrhistória nagy fordulójaként üdvözöltem benne, nem sejtvén, hogy a beszélőfilm nemsokára beleszól. Az *igazság,* mely akkor egy akkori *valóságot* állapított meg és kielemezte jelentőségét, igaz maradt. A *valóság* azonban tovább fejlődött alóla: azóta új megállapításokra, új értelmezésekre volt szükség. De azért ez a fejezet nemcsak mint az elmélet történetének egy fejezete lesz érdekes. Nem is csak azért, mert a film lényege és vizuális tartalma a kép maradt. A fejlődés vonalai nem mereven egy irányúak. Gyakran dialektikus visszahajlással haladva szerpentinformában régi megismerések világosságát vetik új utakra. Mivel úgy látom, hogy éppen ez időben ilyen részben visszahajló fordulója van a film fejlődésének, melyen a némafilm már egyszer elért és közben elvesztett eredményeit készül újra értékesíteni, hadd álljon itt a némafilm megjelenésének ez az apoteózisa, melyet 1923-ban írtam.

„A könyvnyomtatás feltalálása idővel olvashatatlanná tette az emberek arcát. Olyan sokat olvashattak papirosról, hogy a közlésnek mimikai módját elhanyagolhatták.

Victor Hugo azt írja valahol, hogy a nyomtatott könyv átvette a középkori katedrális szerepét, és a nép szellemének hordozója lett. De az ezer könyv a katedrális egy szellemét ezer véleménnyé tépte szét. A szó darabokra zúzta a követ. Az egy templomot ezer könyvvé darabolta.

A *látható szellemből* így lett olvasható szellem, és a *vizuális kultúrából fogalmi kultúra.* Ennek természetesen gazdasági és társadalmi okai voltak, melyek megváltoztatták az élet általános arcát. De kevéssé vettük figyelembe, hogy ezzel kapcsolatban *az egyes emberek arcának*

is – egész konkrétan –, a homlokának, szemének, szájának is meg kell változnia.

Most egy új találmány, egy új gép van munkában, hogy újra vizuális kultúra felé fordítsa az embereket, és új arcot adjon nekik: a filmkamera. Szellemi termékek sokszorosítására és terjesztésére szolgáló technika ez, éppen úgy, mint a könyvnyomtató gép, és az emberi kultúrára való hatása nem lesz csekélyebb.

Mert nem beszélni még nem jelenti a mondanivaló hiányát. Aki nem beszél, az még zsúfolva lehet élményekkel, melyeket csak formákban, képekben, arcmozdulatban, taglejtésben lehet kifejezni. Mert a vizuális kultúra embere gesztusaival *nem szavakat helyettesít.* Nem szavakat jelez, mint a süketnéma ujjainak jelbeszédeivel. Nem szavakat gondol, melyeknek szótagjait mint holmi Morse-jeleket rajzolja a levegőbe. Az ő gesztusai egyáltalában nem szavakkal kifejezhető fogalmakat jelentenek, hanem olyan belső élményeket, nem racionális érzéseket, melyek akkor is kifejezetlenek maradnának, ha az ember szóval már megmondott volna minden megmondhatót. Mert mély kifejeznivaló ez, mely lelkének olyan rétegében fekszik, melyet fogalmas szavak nem tudnak megközelíteni, éppen, mint ahogy racionális fogalmakkal meg nem foghatjuk zenei élményeinket. Az arcon és arcjátékban *szellem jelenik meg,* mely szavak nélkül, közvetlenül válik testté és láthatóvá.

Az volt a képzőművészetek nagy kora, amikor a festő és a szobrász nemcsak az üres teret töltötte meg formák elvont alakzataival, és az ember nem volt számára pusztán formaprobléma. A festők festhettek lelket és szellemet anélkül, hogy »irodalmiakká« kellett volna válniuk, mert a lélek és szellem még nem rekedt meg a csak szavakkal kifejezhető fogalmakban, hanem a szó szoros értelmében maradéktalanul megtestesült. Az volt ama boldog kor, mikor a festményeknek még lehetett »tárgyuk« és »eszméjük«, mert az eszme nem jelent meg előbb fogalomban és az azt megnevező szóban, és a festő nemcsak utóbb festett hozzá »illusztrációt«. Azt a lelket, mely gesztusban vagy arckifejezésben közvetlenül materializálódott testté, *azt elsődleges megjelenési formájában festhette meg vagy faraghatta ki a művész.* De azóta a könyvnyomtatás lett a főhídja az emberek távolabbi szellemi érintkezésének. A szóba gyűlt, a szóba kristályosodott főképpen a lélek. A *test* finomult kifejezőeszközeire többé nem volt szükség. Azért lélek nélkül való lett testünk és üres. Mert, amit a természet nem használ, az elkorcsosul.

Testünk *kifejező felülete* az arcra korlátozódott. És nemcsak azért, mert a test többi része ruhával fedett. Ami megfogyott testi kifejezésünk megmaradt, arra már elegendő az arc kis felülete is. Most ugyan mint a lélek ügyetlen szemaforja nyúlik a magasba, mely jelezni iparkodik, úgy, ahogy tud. Néha segíteni akar a kéz gesztusa is, mely mindig csonkított torzók melankóliájára emlékeztet. A szavak kultúrája korában a lélek megszólalt – de szinte láthatatlanná lett. Ezt cselekedte a könyvnyomtatás.

Most a film azon van, hogy új fordulatot, vagy legalább új árnyalatot adjon a kultúrának. Sok millió ember ül esténként a moziban, és *csak látva* élnek át sorsokat, jellemeket, érzelmeket és hangulatokat, sőt gondolatokat is, és szavakra alig van szükségük. Mert a szavak nem érintik a képek lelki tartalmát, és különben is csak múlandó csökevényei még kifejletlen műformáknak. Az emberiség tanulja már az arckifejezéseknek, taglejtéseknek és gesztusoknak gyönyörű, gazdag nyelvét. Nem a süketnéma-nyelv szavakat helyettesítő, szavakat jelző jelbeszéde ez, hanem a közvetlenül megtestesült lelkek vizuális korrespondenciája. Az ember újra láthatóvá lesz.

A filológia és a nyelvtörténeti kutatás megállapította, hogy a nyelv eredete a *kifejező mozgás*, vagyis hogy az ember, aki beszélni kezd (éppen úgy, mint a csecsemő), nyelvét és ajkát csak úgy mozgatja, mint arcának egyéb izmait és kezét. Tehát eredetileg nem is azzal a szándékkal, hogy hangokat képezzen velük. A nyelvnek és az ajkaknak mozgása kezdetben éppen olyan spontán gesztus, mint a test minden más kifejező mozgása. Az, hogy ezáltal hangok keletkeznek, az másodlagos kísérő jelenség, mely úgyszólván csak utóbb használtatott fel gyakorlati célokra. A *közvetlenül látható* szellem így lett *közvetve hallható* szellemmé. Ebben a folyamatban – mint minden fordításban – sok minden veszendőbe ment. Ám a kifejező mozdulat, a gesztus, az emberiség ősanyanyelve.

Most kezdünk rá emlékezni, és újra tanuljuk. Még esetlen és kezdetleges, és nagyon távol van még a szóművészet nagy differenciáltságától. De már olyan dolgokat tud néha kifejezni, melyeket a szavak művészei megfogni és kimondani nem tudnak. Mennyi emberi tartalom maradna kifejezetlen muzsika nélkül. Ugyanannyit fog felszínre hozni a mimika és gesztus most kifejlődő művészete. Nem racionális, nem fogalmi tartalmat, de mégsem homályosat és határozatlant, hanem – mint a zene – világos és egyértelmű emberi élményt. Így lesz majd a belső ember is láthatóvá.

Ám ez a látható ember ma *már* nincsen, és *még* nincsen jelen. Mert mondottam már, hogy törvénye a természetnek, hogy a nem használt szervek elkorcsosulnak. Amelyik állat nem rág, kihullanak fogai. A szavak kultúrája idején nem használtuk fel teljességgel testünk kifejezőképességét, és azért azt részben el is vesztettük. Nagyon gyakori eset, hogy primitív népek taglejtése változatosabban kifejező a nagy műveltségű európaiénál, aki a leggazdagabb szókinccsel rendelkezik. Még néhány évtized filmművészete jöjjön, és majd rájönnek a tudósok, hogy a kinematográfia segítségével az arckifejezéseknek, taglejtéseknek és gesztusoknak olyan lexikonját lehet majd és kell majd összeállítani, mint amilyen szólexikonokat és enciklopédiákat készítenek régóta már. De a közönség nem várja meg a jövendő akadémiák gesztus-nyelvtanait, hanem moziba jár, és ott tanulja.

De nemcsak a test kifejezőereje korcsosodott el, mert elhanyagoltuk mint kifejezőeszközt, hanem megfogyott a lélek is ezáltal, melyet kifejeznie kellett volna. Mert már mondottam, nem ugyanaz a szellem, nem ugyanaz a lélek az, mely egyszer szavakban, másszor gesztusokban nyilatkozik meg. A zene se ugyanazt fejezi ki, mint a költészet, csak másként. A szavak vödreit más mélységekbe merítjük, és mást hozunk velük felszínre, mint a gesztusokkal. És nehogy valaki úgy értse, hogy én a szavak kultúrája *helyett* kívánom vissza a gesztusok és a mimika kultúráját. *Egyik a másikat nem helyettesítheti.* A racionális fogalmi kultúra és a velejáró tudományos fejlődés nélkül nincs társadalmi, tehát emberi – haladás. A mai társadalom kötőszövete a szó és írás, mely nélkül minden szervezés és tervezés lehetetlen. Viszont, hogy az a tendencia, mely világos fogalmak helyett öntudat alatti érzésekre akarná redukálni az emberi kultúrát – hová vezet, azt megmutatta a fasizmus.

Itt csak művészetről van szó, és ott se a szavak racionálisabb művészetének helyettesítéséről. Nincs okunk egy emberi gazdagságról egy másik kedvéért eleve lemondani. A legfokozottabb zenei kultúrának sem kell háttérbe szorítania a racionális kultúrát.

De hogy visszatérjek az előbbi vödör-hasonlathoz, tudjuk, hogy az a kút szárad ki, amelyből nem merítenek vizet. A pszichológia és filológia kimutatta, hogy érzéseinket és gondolatainkat eleve meghatározza kifejezésük lehetősége. Azt is tudja a filológia, hogy nemcsak fogalmak és érzések teremtenek szavakat, hanem fordítva, a szavak is ébresztenek fogalmakat és érzéseket. Ez az ökonómiája szellemi szervezetünknek, mely használhatatlant termelni éppoly kevéssé kíván, mint testi szervezetünk. Pszichológiai és logikai elemzések kimutatták, hogy

a szavak nemcsak kifejezőképei gondolatainknak és érzéseinknek, hanem többnyire eleve határt szabó formái is. Ez az oka a tanultsággal gyakran velejáró sablonos közhelyek veszedelmének. Ebben is dialektikus az emberi szellem fejlődésének folyamata. Növekvésében szaporítja kifejezőeszközeit, de viszont kifejezőeszközeinek szaporodása könnyíti és gyorsítja növekvését. Ha tehát a film kifejezési lehetőségei szaporodnak, akkor tágul a szellem is, melyet kifejezhet.

A mimikának és kifejező taglejtéseknek ez az újra fejlődésnek induló nyelve vajon közelebb hozza-e majd vagy távolítja-e egymástól az embereket? Mert a bábeli nyelvzavar ellenére a különböző szavak mögött közös fogalmak voltak, és egymás nyelvét megtanulni is lehet. A fogalmaknak pedig a kultúrtársadalmakban konvencionálisan megszabott tartalmuk van. Az általános érvényű nyelvtan még összefogó abroncsa volt a polgári társadalomban egymástól elidegenedő, széthulló individuumoknak. A legszélsőségesebb szubjektivizmus irodalma is közös szótárral dolgozott, ami megőrizhette a végső megnemértettség magányosságától.

Ám a mimika nyelve sokkal egyénibb és személyesebb a szavak nyelvénél. Bár az arcjátéknak is megvannak a szokványos formái és konvencionálisan elfogadott értelmezése, annyira, hogy az összehasonlító nyelvészet mintájára egy összehasonlító mimika- és gesztustant lehetne és kellene írni. Ám ennek a mimikai és gesztusnyelvnek vannak bár a köztudatban élő hagyományai, de nincsenek szigorú szabályai, mint a nyelvtannak, melyek az akadémia jóvoltából kötelezők mindenkire. Az iskolában nem kötelező jókedvedet ilyen mosollyal, rosszkedvedet pedig amolyan homlokráncolással kifejezni. Nincsenek mimikai hibák, melyekért büntetés jár. De kétségkívül ezeket a kifejezéseket is ellesi és tanulja a gyerek. Viszont minden alkalommal újra közvetlenebbül hozza őket létre a belső indulat, mint a szavakat. Mégis a filmművészet fogja talán leginkább testi valóságukban is összeszoktatni, egymás megértéséhez vezetni a népeket és nemzeteket. A némafilm nem ismeri a különböző nyelvek elrekesztő kerítéseit. Egymás mimikáját nézve, értve, nemcsak egymás érzéseit sejtjük meg, hanem el is tanuljuk. A gesztus nemcsak kivetített eredménye, hanem ébresztője is az indulatnak.

A film nemzetköziségének elsősorban gazdasági okai vannak, melyek mindig a legkényszerítőbb okok. Egy film elkészítése olyan drága, hogy csak nagyon kevés nemzetnek belső piacán fizetődik ki. De a filmek nemzetközi népszerűségének egyik feltétele lesz a mimika és a tag-

lejtés nemzetközi érthetősége. Folklorista sajátosságok majd csak mint egzotikus furcsaságok lesznek megengedhetők. És óhatatlan lesz a gesztológiának bizonyos fokú nemzetközi nivellálása. A filmpiac törvénye csak általánosan érthető arcjátékot és taglejtést tűr, melyet minden árnyalatában megért San Franciscótól Szmirnáig hercegnő és munkáslány egyaránt. És ma már úgy van, hogy a film beszéli az egyetlen, mindenütt érthető és közös világnyelvet. Néprajzi sajátosságok, nemzetiségi különlegességek színesítik és stilizálják a filmet néha, de sohasem válnak cselekményt mozgató lelki motívummá, mert annak a gesztusnak, mely a cselekmény folyamát és értelmét eldönti, érthetőnek kell lennie minden nézőközönség szemében egyformán, különben a filmtermelő rá fog fizetni.

A némafilm testileg szoktatja össze az embereket, és dolgozik a nemzetközi embertípus létrejöttén. Ha majd egyszer az osztálynélküli társadalom nemzeteken és fajokon *belül* egyesítette az embereket, akkor a film, amely a látható embert mindenki számára egyenlően láthatóvá teszi, segíteni fog abban, hogy nemzetek és fajok testi különbsége se idegenítsen el többé embert az embertől, és egyik leghasznosabb útkészítőnk lesz a nemzetköziség világhumanizmusa felé."

AZ ALKOTÓ KAMERA

(Részlet)

Amit a vásznon látunk, az fénykép, tehát nem a vásznon jött létre (mint a festmény), hanem már előbb megvolt készen és láthatóan a valóságban. A *filmkamera* (felvevőgép) *előtt* kellett lejátszódnia, különben nem lehetet volna fotografálni. Tehát voltaképpen a művészi alkotás, az eredeti cselekvés a stúdió műtermében vagy a természetben történt, mindenesetre a kamera *előtt* térben és a felvétel *előtt* időben. Ott és akkor játszottak a színészek és világított a világosító. Mindennek előbb valóságnak kellett lennie, mielőtt képpé lehetett. Tehát a film, melyet a vásznon látunk, mindenesetre csak fényképezett reprodukció. Mégpedig – eszerint – színjátszás reprodukciója.

Vagy talán látunk a filmen, a vásznon olyat, amit a műteremben nem láthatunk? Még akkor sem, ha jelen vagyunk a jelenet felvételé-

nél? Melyek azok a hatások, melyek *elsődlegesen a filmszalagon, a filmkép vetítése révén jönnek létre?* Mi az, amit a film nem reprodukál, hanem produkál, és ami által mégis önálló, alapelveiben új művészetté lesz? Már megmondtuk: a változó képtávolság, a részletkép, a közelkép (premier plan), a változó beállítás, a vágás. És ami legfontosabb, egy új pszichológiai hatás, melyet a felsorolt technikával ér el a film: *az azonosulás (identifikáció).*

Ha jelen vagyok is minden felvételnél, ha nézem is a műteremben játszott jelenetet, akkor sem láthatom azokat a képhatásokat, melyek a kamera közeli vagy távolabbi feltételeinek eredményei, és az ebből adódó ritmust sem láthatom, nem érezhetem. A műteremben ugyanis minden jelenetet és minden alakot egészben látok és részleteit szabad szemmel elkülöníteni nem tudom.

A *közelképek* mikroszkopikus részletességével a valóságban sohasem láthatjuk a dolgok arcát (ha a kamera mellett állunk is felvétel közben). A közelkép kivágása kompozíciót is jelent. Jelentősége van annak, hogy mi marad ki belőle, és mi kerül bele. Ezt a jelentőséget is csak a kamera adja a képnek, és csak a vászonról hat ránk.

A *beállítás,* vagyis a szemszög az, amely minden dolognak képi alakját megrajzolja, úgyhogy egy dolognak két szemszögből rajzolt képe gyakran nem is hasonlít egymáshoz. Ez legerősebb jellemző eszköze a filmnek. Ezt semmiképpen nem reprodukálja, hanem produkálja a film. Ez az operatőr meglátása, az ő művészi alkotása és egyéniségének kifejezője, mely csak vászonra vetítve látható.

És végül a *vágás.* A film végső, összefoglaló, alkotó munkája, mely egyáltalán nem a felvételek folyamán történik, és azt a képritmust és eszmetársító folyamatot hozza létre, mely már csak azért sem lehet reprodukció, mert egyáltalán nincsen „eredetije", nincsen modellje, melyet másolhatna, még annyi sem, mint a festőnek. A vágás (montázs) a filmképanyag *mozgó architektúrája.* Sajátos és új, nagy alkotóművészet.

Íme, a filmművészet alapvetően újszerű elemei. Ezek azok, amelyeket nem hozott magával automatikusan a filmkamera találmánya Franciaországban. Ezek azok, melyekre csak évtizedekkel később jöttek rá Hollywoodban.

Mindezeket az újhatású kifejezőeszközöket a kamera állandó mozgása hozza létre, mely nemcsak minduntalan új dolgokat mutat, hanem azokat szakadatlanul változó távolságból és szakadatlanul változó szemszögből mutatja. Ebben rejlik a film történelmi újszerűsége. Igaz, hogy a film új világokat fedett fel, melyek addig el voltak fedve szemünk elől. Így az ember környezetének lelkét, a dolgoknak arcát, melyekkel érintkezik. Megéreztette a tér diamatikus hatalmát, a tájkép megszólaló lelkét, a tömegek ritmusát és a néma lét titkos beszédét.

De ez mind csak új megismerést jelentett, új témát, új tárgyat, új anyagot. Ám a művészetfilozófia szempontjából döntőbb, történelmibb jelentőségű fordulat volt – nem az, hogy *mást,* hanem az, hogy *másképp* mutatott –, hogy a film megszüntette a néző tudatában a mű állandó távolságát és vele azt a belső distanciát is, mely eddig a művészi élmény lényegéhez tartozott.

AZ IDENTIFIKÁCIÓ

A moziban a kamera tekintetemet magával ragadja a filmcselekvésnek, a filmképnek terébe. Mintha onnan belülről látnék mindent, körül volnék véve a film alakjaival. Nem kell nekik közölniök velem, hogy mit éreznek, hiszen azt látom, amit ők látnak, és úgy látom, ahogy ők látják.

Hiába vagyok odakötve megvásárolt helyemhez, nem onnan látom Rómeót és Júliát. Rómeó szemével tekintek fel Júlia balkonjára és Júlia tekintetével látom odalenn Rómeót. Tekintetem és vele öntudatom *azonosodik* a film alakjaival. Az ő szemszögükből nézek, nekem magamnak külön szempontom nincs. Tömegek közepében járok, a hőssel lovagolok, repülök, zuhanok, és ha a vásznon egyik a másikának szemébe néz, akkor a vászonról az én szemembe tekint. Mert a kamerában van az én szemem és azonosul a cselekvő személyek tekintetével. Ők az én szememmel néznek. Ez az azonosulás (identifikáció) pszichológiai aktusa.

Ehhez az azonosuláshoz hasonló valami semmiféle művészet rendszeres hatásaként eddig elő nem fordult, és ez az, amiben a film legmélyebb művészetfilozófiai új sajátossága nyilatkozik meg . . .

A HANGOSFILM

(Részlet)

PRÓFÉCIA

Két évtizeddel ezelőtt írtam a jóslást: Utolsó éveiben kezdett a némafilm csak igazán fejlődésbe lendülni: De egy másik kezdet, a hangosfilmé, megállította feleúton. A képkamera éppen csak elkezdett érzékeny idegzetre és fantáziára szert tenni. A beállítás és a vágás művészete éppen hogy eljutott odáig, hogy legyűrje a primitív tárgyiasság anyagi ellenállását. A némafilm azon volt már, hogy olyan pszichológiai finomságra, olyan alakító erőre tegyen szert, mely párját ritkítja a művészetekben. Akkor becsapott a hangosfilm találmánya, mint valami katasztrófa. Az az egész gazdag kultúrája a vizuális kifejezésnek, melyet az előbbi fejezetekben leírtam, veszélyben forog. A még fejletlen kifejezésmód, kapcsolva a magasra fejletthez, lehúzza, visszaveti azt is a legkezdetlegesebb állapotba. Óhatatlan, hogy a kifejezés színvonalának süllyedésével ne süllyedjen a tartalom színvonala is.

Ám a történelem csak kríziseket ismer, halálos tragédiákat – ha az egész emberiségről van szó – nem ismer. Egy új út ez is, amely a régit elállja. A közgazdaságban is minden új nagy technikai találmány krízist és katasztrófát okozott. Mégis a haladást szolgálta.

A művészetben minden új technikai lehetőségnek ihlető ereje van. A lehetőség az igazi múzsa. Nem a festők találták fel az első festékeket, és kalapácsra, vésőre szükség volt, még mielőtt szobrokat faragtak az emberek. A mozgófénykép kamerája is megvolt, mielőtt eszébe jutott valakinek, hogy új művészet és új kultúra eszközéül használja. Az eszköz előbb van meg a szándéknál, és azt ébreszti. Csak azután fordul el a dialektikus fejlődés folyamata, melyben az immár tudatos szándék újabb és sajátos technikai lehetőségeket keres, hogy magát kifejezze. Most már a művészet szabja meg a technikai fejlődés irányát és feladatait saját szükségletei szerint. Miért hatnak az első hangosfilmek olyan kínos és nevetséges giccsnek? Mert saját lehetőségük mértékével mérjük már. Ellenszenvünk nem elhárítást, hanem türelmetlen követelést jelent.

Ez a követelés igazolja a hangosfilmet új nagy művészetként. Követelésünk, hogy ne csak a némafilmet tetézze, egészítse ki hanggal és tegye ily módon még hasonlóbbá a természethez, hanem hogy az életvalósághoz egy egész *más oldalról közeledjék,* hogy az emberi élményképességnek egész új tárnáját nyissa meg. A kezdő hangosfilmtől még nem kívánjuk az ábrázolás technikai tökéletességét. De már követeljük az ábrázolás *új tárgyát.* Nem az, *hogyan szól,* hanem az, hogy mit *szólaltat meg,* az érdekel bennünket elsősorban.

Mert ha a hangosfilm csak beszélni, muzsikálni és zajokat fog utánozni, mint a színház teszi, már évezredek óta, akkor legmagasabb technikai fejlettségében is csak másolatkészítő eljárás marad. Ám a művészetben felfedezés csak az, ami felfed valamit, ami eddigelé el volt fedve szemünk elől vagy fülünk elől.

A némafilm is, mikor művészetté lett, egy ismeretlen vizuális világot fedezett fel. Megmutatta a dolgok arcát, a természet mimikáját és a fiziognómia mikrodramatikáját. A vágás képsorában az alakok és mozgások rejtett egymásravonatkozása jelent meg, és a képtársítás eszmetársító ereje hatott.

AZ AKUSZTIKAI KÖRNYEZET

A hangosfilm dolga, hogy felfedezze akusztikai környezetünket, a hangtájat, melyben élünk. A dolgok szavát és a természet meghitt beszédét. Mindazt, ami az emberi beszéden túl még beszél és szól hozzánk az élet roppant társalkodásában, és szakadatlan befolyásolja, igazítja gondolkdásunkat és érzésünket. A tengerharsogástól a nagyváros zajáig, a gyári géprobajtól az őszi eső méla csobogásáig a sötét ablaküvegen. Ha megreccsen a padló az elhagyott szobában, golyó süvít fülünk mellett, szú rágja a régi bútort, és kiszól a kőből az erdei forrás. Érzékeny lírai költők mindig meghallották az életnek e jelentős hangjait, és leírták szóval. Nos, a hangosfilm dolga, hogy közvetlen szólaltassa meg . . .

Az igazi, a saját stílusú hangosfilm nem fog megelégedni azzal, hogy az emberek beszédét (mely eddig csak látható volt) hallhatóvá tegye, sem azzal, hogy akusztikailag is ábrázolja az eseményeket. A hang nemcsak a kép kiegészítése lesz, hanem a cselekvés tárgya, okozója és mozgatója is. Vagyis a film dramaturgiai elemévé válik. Teszem a hang nemcsak velejárója lesz egy párviadalnak, hanem esetleg felidézője is. A pengék hallható csengésében kisebb jelentősége lesz – mert nincsen dramaturgiai funkciója –, mint a kerítésfal mögül kihallatszó éneknek, mely egymásra uszította a hallgatódzó vetélytársakat. Az ilyen hangok lényeges elemei a storynak. Egy hang eseményeket válthat ki, mint egy látvány.

A legelső hangosfilmek még iparkodtak a hang ilyen speciális lehetőségét kiaknázni. Készült akkor Berlinben egy filmoperett,[2] melyben a zeneszerzőnek másnapra el kell készítenie egy keringőt. Sehogy se sikerül. Véletlenül betéved a zeneszerzőhöz egy ismeretlen lány. A váratlan és hirtelen kaland eredménye, hogy a keringő megszületik. Improvizálva zongorázza, míg a lány énekli. De a zeneszerző ismeretlen múzsája, ahogy jött, úgy el is tűnik, és a komponista elfelejti a melódiát. Csak az ismeretlen lány emlékezhetik rá. Tehát a zeneszerző az újságban hirdeti: Az a lány, aki . . . szóval némi naiv, sőt együgyű bonyodalmak után, melyek mind egy melódia körül bonyolódnak, ez a keringő az, mely végül összehozza a szerelmeseket. Íme, ez egy hangosfilm-story. A megtalált, majd újra elveszett dalnak dramaturgiai, vagyis cselekvést mozgató szerepe van . . .

BÁLINT GYÖRGY
(1906–1943)

Magyar marxista publicista, kritikus. Kora csaknem valamennyi művészeti folyamatát széleslátókörűen elemző cikkei, recenziói, tanulmányai a népfrontpolitika jegyében született antifasiszta szellemű „mozgó esztétika" kiváló alkotásai, melyekben maradandó érvényű, realizmus-központú esztétikai elmélet rejlik. Művei: *A toronyőr visszapillant* I–II. (1960), *Az utolsó percek* (1972).

A NYUGATI REGÉNY – MAGYAR REGÉNY

(Részletek)[1]

A mai magyar regény kevés hagyományból táplálkozik. Fiatal regényíróink nem oly szerencsések, mint lírikusaink. A magyar líra fejlődése Balassitól József Attiláig töretlen és folyamatos. Gyakran hallani a panaszt, hogy nemzedékünk regényírói között kevés az úttörő tehetség. Azt hiszem, az előző nemzedékre is érvényes ez. A *Nyugat* aranykora nem volt egyben a modern magyar regény aranykora is. (Azt hiszem, e kor még a messze jövőben van.) Talán nem túlzás, hogy Móricz Zsigmond a századeleje egyetlen igazán nagy formátumú magyar regényírója. A negyvenes években járunk már, de méltó utóda még nem tűnt fel, többé-kevésbé magányos óriás még ma is. E század, mely a magyar lírát és esszét csodálatosan felvirágoztatta, mostohán bánt a regénnyel. Nem is csoda: nincs úttörés és fejlődés megfelelő hagyományok nélkül. A forradalom csak közeli perspektívából látszik gyökeres szakításnak, teljes újrakezdésnek. Nagyobb távlatból jól láthatjuk, hogy csak folytatja a múltat; természetesen másképp, más irányban, de mégiscsak folytatja.

A magyar regénynek alig van múltja, amit folytathatna, ami ellen lázadhatna, aminek felülmúlását akarhatná. Ha a líra fejlődése Balassitól József Attiláig összefüggő, hosszú hegylánc – a regényben csak itt-ott találunk egy-egy elszigetelt hegyfokot, mint például Eötvöst

vagy Kemény Zsigmondot. Hagyománynak ez kevés egy nagy és bonyolult műfaj számára. Itt van azután természetesen Jókai. Volt egy idő, amikor ő egymagában jelentette a magyar regényt úgy, mint valamivel később Móricz. De a nagy romantikus a mi korunk regénye számára éppoly kevéssé jelenthet tápláló talajt, mint ahogy a mai francia regényíró sem táplálkozhat Victor Hugóból vagy az angol Walter Scottból vagy akár Dickensből. (Mindenesetre nagy kár, hogy mai regényíróink nem örököltek valamit Jókai telivér elbeszélőerejéből.) Mikszáth már időszerűbb hagyomány. Forrás volna, inspiráló hatása egy időben erős is volt – de azt hiszem, hogy a novella volt az igazi mikszáthi műfaj, és nem a regény. (Talán bizarrul hangzik: a XIX. század második felének talán legnagyobb és legkorszerűbb magyar regényírója az volt, aki sohasem írt regényt: Arany János. Eposzain és balladáin érezni, hogy kortársa volt Flaubert-nek és Dosztojevszkijnek, akiket nyilván nem olvasott. Sohasem írt regényt, de nagy realista regényíró volt mégis, minden romantikus rekvizítum ellenére; átható tekintetű pszichológus volt, és a lélek bizonytalan mélységeivel kísérletezett sokszor. Életműve különös, nagy szintézis volt vers és regény, romantika és realizmus, népiség és intellektualizmus között.)

A XX. század eleje, ismétlem, Móriczot hozta, és azonkívül néha egy-egy elszigetelt, maradandóan szép regényalkotást, mint például Ambrus Zoltán, Kaffka Margit vagy Gárdonyi Géza néhány regényét, vagy később Kuncz Aladár *Fekete kolostorát*, Kassák önéletrajzi regényének első felét és Kosztolányi csodálatos *Édes Annáját*. Nem mintha nem jelent volna meg rendkívül sok magyar regény a század első két évtizedében. Még értékes, tiszta irodalmi célkitűzésű regények is megjelentek szép számmal – de egy vagy két évtized elég volt, hogy elhervassza őket.

Ezért nehéz a helyzete a mai magyar regényíró nemzedéknek, mely az első világháború utáni években vagy még később kezdett írni. A múlt folytonossága nélkül kell megállnia helyét egy mérhetetlenül zavaros korban. Vagy Móriczból merít erőt és inspirációt, vagy a körülöttünk zajló európai regényáramlatokból. Líránk a legmagasabb európai csúcsokon jár évtizedek óta – nem tudom, van-e ma francia, angol vagy német lírikus, aki Babitsot vagy József Attilát felülmúlná? Lehet, hogy a magyar sajátosan lírikus nemzet; lehet, hogy a nagy regényhagyományok hiánya az oka – annyi bizonyos, hogy regényünk majdnem gyermekcipőben jár líránk mögött. Körülöttünk Európa és Amerika nagy regényáramlatai kavarognak – hogyan veszi át hullám-

verésüket a mi regényünk, hogyan felel rá és mi az, amire belőle egyáltalán felelni tud vagy akar?

Vessünk egy pillantást az európai regényre (az amerikait mindig beleértjük). Nincs izgalmasabb jelenség, mint az utóbbi két-három évtized regényirodalma. Tanulmányozása felér egy nagy dzsungel-expedícióval vagy mélytengeri búvárkirándulással. Hegel mondta, hogy a filozófia: korunk, gondolatokban kifejezve. A regény ebben az esetben: korunk, költött alakokban és eseményekben kifejezve. Sokat vitatkoznak mostanában a regény és általában az irodalom, a művészet feladatáról. Ilyenkor egy kissé mindig az az érzés fog el, mintha a fák, a gyíkok, a földrengések vagy a hóesés feladatáról zajlanék a vita. Hogy mire használhatjuk, milyen célok megvalósításának szolgálatába állíthatjuk, arról jogosan és értelmesen vitatkozhatunk. Oly tragikus korszakokban, mint a miénk, indokolt, ha szigorú etikus és szociális követeléseket támasztunk az íróval szemben, hiszen tudjuk, hogy minden leírt szónak mérhetetlen súlya van. Ugyanazt a bátorságot és meg nem alkuvó erkölcsi kiállást követelhetjük ilyenkor az írótól, mint minden más, felelősségteljes munkát végző embertől. Az *írónak* tehát, adott történelmi helyzetekben, megvannak az adott történelmi feladatai. Az *irodalomnál* magánál azonban ilyesmiről bajos beszélni. Az irodalom csak látszólag egyenlő az egyes írók munkásságának összegével. Sok tekintetben más természetű. Ismerjük a dialektika egyik alaptörvényét: a mennyiség változása a minőség változását is okozza. A víztömeg nyomása, ereje és általában minden tulajdonsága más, mint sok kis vízcseppé együttvéve. Az egyes műveket egyes írók írják – az irodalmat a kor írja. Egy-egy irodalmi mű egy-egy író tudatos alkotása: az irodalom viszont az egész kor önkéntelen megnyilatkozása. Napjaink minden regénye egyetlen regényíró legszemélyesebb munkája: napjaink regényirodalmának szerzője viszont az egész mai társadalom. Vajon mit ír és hogyan ez a meglehetősen zaklatott életű szerző?

Alapvető válságok gyötörték már 1939 előtt is, a mai nagy kataklizma előfájdalmai. A valóság súlya mind gyötrőbben nehezedett rá az utolsó három évtizedben. Sok szó esik mostanában arról, hogy a regény célja a valóság feltárása-e vagy pedig a valóságtól való menekülés, amit Szerb Antal „csodakeresés"-nek nevez. Anélkül hogy e meddő elméleti kérdésre választ adnánk, megállapíthatjuk, hogy vannak regényírók, akik a valóságot keresik, vannak mások, akik a csodát keresik, de ellentétes irányú munkájuk közös eredménye az, hogy működésük mégiscsak a valóságot mutatja meg, a mai társadalom bo-

nyolult képét, melynek a csodakeresés éppoly jellegzetes vonása, mint a valóság kutatása. A mai regény megmutatja: hogyan reagál a mai gondolkozó és érző ember a világra. Napjaink lelki magatartását látjuk meg benne – a polgári és nem polgári ember érzelmi és intellektuális magatartását (szándékosan kerülöm a rosszillatú „világnézet" szót). Ami a polgári ember magatartását illeti, e tekintetben rendkívüli tanulságokkal szolgál a mai regény. Alig találunk ugyanis a század utolsó három évtizedének irodalmában olyan igazán értékes, nagy formátumú regényt, mely a szabályos polgári magatartást fejezné ki, pozitív módon. A törtető, gazdagodni, gyűjteni és megtartani akaró polgár heroikus-epikus alakja a múlté. A mai polgári regényhős inkább töpreng, mint törtet. Nemcsak a polgári életforma sikerében kételkedik, hanem a polgári erkölcskódexben is. A legtöbb esetben többé-kevésbé helyteleníti önmagát, és sehogyan sem találja helyét a róla elnevezett kultúrában. Napjaink polgári regénye a válságba került polgár önbeismerése, önkritikája és többé-kevésbé nihilista leszámolása önmagával. Micsoda ellentét Balzac és Stendhal feltörekvő burzsoái és Duhamel vagy Huxley tépelődő, megváltást kereső polgárai között! Hunyjuk be egy pillanatra a szemünket, és állítsuk szembe Rastignacot vagy Julien Sorelt Salavinnel vagy Anthony Beavisszel! (Az irodalom érzékeny műszer, és előre jelez sok mindent. A vagyonra, hatalomra, karrierre törő polgár ma még uralkodóeleme a társadalomnak, az irodalomból azonban már kihullik. Lassanként majd csak az alirodalomban, a ponyvában marad meg, mint a középkori rablólovag vagy a reneszánsz kalandor.)

A polgári lélek, a polgári életforma válságáról szóltam az előbb. A mai regény önkéntelenül is ama klasszikus megállapítás mellett tanúskodik, hogy a kapitalista rendben a válság nem „abnormis" tünet, hanem ellenkezőleg, e rendszer legnormálisabb törvényszerűsége. A válság ma már úgyszólván primer életformája lett a polgári társadalomnak, az élet alapanyaga.

A modern regény szempontjából a válság egyik legfontosabb eredménye a flaubert–zolai naturalizmus elmúlása. Ez az irány a múlt század második felében virágzott, a kapitalizmus fénykorában, e viszonylag statikus, átmeneti korban, amikor alapvető válságok alig zavarták a termelés és fogyasztás ritmusát. A naturalista regény aprólékos állóképet festett a XIX. század világrendjéről. Flaubert fagyos érdeklődéssel és fanyar undorral, Zola szenvedélyes felháborodással szemlélte kora társadalmát – de mindketten természettudományos hűségre és

pontosságra törekedtek, koruk mechanikus, kissé vulgáris materialista tudományának szellemében. Kétségbeesett szigorral hajoltak „tudományuk" tárgya fölé, azzal az érzéssel, hogy örök, változatlan dolgot szemlélnek. Szigoruk feltétlenül jogosult, és kétségbeesésük is érthető – a tárgy kínosan visszataszító volt. Zola volt a legszenvedélyesebb. Valahogy úgy érezhette magát, mint egy laboratóriumi orvos, akinek egy rossz levegőjű helyiségben állandóan fekáliákat kell vizsgálnia, holott sokkal szívesebben szagolna virágokat egy tavaszi réten. Megérthetjük rossz hangulatát, ha tekintetbe vesszük, hogy a világ, amely körülvette, halálosan stabilnak látszott. Sem ő, sem Flaubert nem érezték a lassan fejlődő válság jeleit, mely alapjában rendít majd meg minden emberi viszonylatot. Nagy írók voltak, és hatásuk nagy volt az utánuk következő nemzedékre. Úgyszólván csak akkor szűnt meg, amikor az a világ, melyet vizsgáltak és utáltak, már mindenütt vészesen recsegett-ropogott.

A naturalizmus, mint egy kiváló esztéta[2] írta, úgy látta az életet, hogy „nincsenek benne csúcsok és tetőpontok". A naturalista regényírásnak tehát véget kellett érnie, amikor az élet csupa drámai csúcspont lett. A XX. század második évtizedében megkezdődött a fehér emberiség eddigi történetének egyik legnagyobb válságfolyamata, mely azóta rohamosan fokozódik. A naturalista regény statikus szemlélete és mechanikus-természettudományos módszere nem tud többé megbirkózni az élet mind félelmetesebbé váló nyersanyagával. A válság a gazdasági szféra mélyéből indult el, felforgatta a politika világát, és rohamosan behatolt az erkölcsi és szellemi szféra legrejtettebb zugaiba is. A modern regény ezer hangon reagál rá, többnyire meglepő, sohasem hallott hangokon. Elsősorban a válság három legfőbb aspektusát mutatja meg: a társadalom válságát, az egyén válságát és az idő válságát.

A társadalom alapvető válságának úgyszólván minden mai regényben nyomát találjuk. A társadalmi rétegek és ideológiák nagy küzdelmének zaja még a leggondosabban rejtett múzsa-berkeibe is elhatol – az irodalom egy részének viszont úgyszólván alapvető témája. Gondoljunk csak a francia Malraux és Aragon, az amerikai Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Dos Passos, az olasz Silone, a spanyol Ramon Sender regényeire, melyek mind lappangó vagy kitört katasztrófák drámai megjelenítései.

Az egyén morális válsága még elterjedtebb regényanyag. Korunk regényírói tömegesen fedezik fel a tudatalattit, részben Freud és Bergson

nyomán, részben a kor egyre erősbödő önvizsgálatának spontán hatása alatt. A társadalom erkölcskódexével mind élesebben kerülnek szembe a lélek frissen meghódított és feltárt tartományainak ijesztő természeti jelenségei. A polgár önmagába néz, és beledöbben a váratlan látványba. Minden alapvető, rég elintézettnek hitt erkölcsi kérdést újra kell felvetnie. Gyötrelmes és izgalmas helyzet, ezerféle megoldással (a sok megoldás mindig a válság jele, a mértékegységek zűrzavaráé). Korunk regényíróinak légiói küszködnek a problémákkal és megoldásokkal Lawrence-től Mauriacig, Duhameltől Huxleyig, Gide-től Thomas Mannig.

Szorosan összefügg ezzel a válság harmadik aspektusa: az idő válsága. Ez talán a legmélyebb és legfinomabb tünete a fehér ember sorsdöntő krízisének. Azelőtt is összeomlott már sok biztosnak hitt konstrukció, de az idő legalább stabil maradt és megbízható. Napjainkban megdőlt a polgári biztonságérzésnek ez az utolsó fellegvára is. A polgár már az időre sem építhet, e nélkülözhetetlen alapra, melynek szilárdsága nélkül nincs tájékozódás, nincs tervezés, és főleg nincs erkölcsi ítélkezés. Annyi hierarchia után most az idő hierarchiája is megdőlt, a múlt-jelen-jövő szép, szinte feudális lépcsőrendszere lebomlott. Tudomásul kell venni, hogy a régi mondás: „Tempora mutantur et nos mutamur in illis" már csak részben igaz. Nemcsak mi változunk az időben, hanem bennünk is változik az idő – mondják a mai európaiak rezignáltan. Változik bennünk az idő; a múlt ezer rétege, mely a tudat mélyébe hullott, állandó hullámveréssel ostromolja a jelent, „az elveszett idő" feltolul, és helyet követel, elkallódott percek gurulnak elő váratlanul a sötétből, különböző fejlődési állomások élik a maguk életét egymással párhuzamosan.

Nem tudom, hogy az európai átlagemberre döntő hatással volt-e ennek az idő-relativitásnak a felismerése – az európai regényt mindenesetre alapjában rendítette meg, és a régi iskolájú naturalizmusnak megadta a kegyelemdöfést. Proust megteremti az elveszett idő regényét, ledönti a műfaj régi korlátait, és évtizedekre előre megszabja az európai regény egy részének útját. James Joyce az idő atomrombolója lesz: felrobbantja a legkisebb egységet, a pillanatot, és zseniálisan bizarr szabad képzettársító módszerével hosszú időre megfertőzi az epigonok egész hadát. Aldous Huxley *Vak Sámson*ában a cselekmény már négy különböző időben folyik egyszerre, a hősöket párhuzamosan látjuk életük négy korszakában. Virginia Woolf lírává oldja fel a regényt: lapjain úgy-

szólván mást sem hallunk, mint az idő örök patakzásának bűvös és légies zenéjét.

Az európai ember tehát bármerre néz: a társadalomba, önmagába vagy az időbe, mindenütt döbbenetes változásokat lát. Ha polgár, akkor alig tud úrrá lenni e zavar felett, mert nemcsak a bátorsága hiányzik, hanem a célkitűzése is. (Ha a végsőkig felingerelten zordon csapatokba verődik, és agresszív dübörgéssel támad a válság tünetei ellen, fellépése alig lehet eredményesebb, mint Xerxesé volt, amikor tehetetlen haragjában megkorbácsoltatta a tenger habjait.) Terméketlen helyzet ez az életben, de hallatlanul termékenyítően hat a művészetekre, különösen a regényírásra. Csodálatos új ábrázolási módszereket és kifejezési lehetőségeket teremtett. A regény azelőtt csak a horizontális távlatokat ismerte, csak szélességben terjeszkedett, mennél több kört és helyzetet akart magába foglalni. Most feltárultak előtte a vertikális lehetőségek is, lefelé terjeszkedik, egyetlen kör egyetlen helyzetének mély rétegződéseit is kutatja. Kétségkívül James Joyce *Ulyssese* a legvertikálisabb regény: úgyszólván csak egy főhőse van, Mr. Bloom, a dublini hirdetési ügynök. Egyetlen napjának külső és főleg belső eseményeiről értesülünk hétszáz oldalon át. Ez helyenként izgalmasan érdekes, helyenként viszont elviselhetetlen. Proust műve horizontálisan éppoly kimeríthetetlenül gazdag, mint vertikálisan. Hatalmas társadalmi körkép, röntgenfelvételekből.

De nemcsak a regény anyaga bővül az utolsó évtizedekben. Az ábrázolás módja hihetetlenül differenciálódott. Az első világháború utáni izmusok elviharzottak már ugyan, de sok hasznos, közvetett hatásuk maradt. Megerősödött a stilizáló hajlam, a regényíró többet hagy ki a nyersanyagból, és a lényegeset erősebben sűríti, mint azelőtt. A legellentétesebb iskoláknak is van egy közös vonásuk: nem a valóság külső jegyeinek szorgalmas gyűjtésében és hajszálpontos másolásában látják a regény célját. Érzik, hogy a valóság valahol a jelenségek mélyén rejtőzik, az ellentétek feszültségében, a távoli tények titkos összefüggésében. Az igazi realizmus ezeket kutatja; a valóság külső megjelenési formája néha feltűnően kevéssé érdekli. A mai regényírás legtermékenyebb és legtöbbet ígérő iránya, a szociális realizmus[3] keményen stilizál. Vaskézzel fogja össze a nyersanyagot, csak a nagy összefüggéseket mutató alapvonalakat emeli ki, úgyszólván csak a csúcspontok érdeklik. Így dolgozik Steinbeck és – hatalmas méretei ellenére – Solohov is. Hemingway talán a legtökéletesebb virtuóza ennek a végsőkig sűrített, csak a lényegre törő új realizmusnak. Regényeiben úgyszólván csak

drámai csúcspontokat találunk, szűken bánik a részletekkel, a lírát helyzetekkel és nem szavakkal szólaltatja meg (milyen hátborzongatóan erős líra mégis!), minden könyve elejétől végig csupa dialektikus feszültség. (De a kevésbé merész és úttörő realisták is messzire távolodtak elődeiktől. Vessük csak össze Somerset Maughamot, a mai novella egyik legnagyobb mesterét mintaképével, Maupassant-nal. Kifejezésmódja valósággal áramvonalas a Maupassant-é mellett. Roger Martin du Gard franciában egészen szokatlanul szűkszavú epikus: bonyolult entellektüel hőseiről homéroszi egyszerűséggel számol be, nyílegyenesen haladva eseményről eseményre.)

De a megújult realizmus csak egyik nyelve a mai regény Bábelének. A líra is hallatja szavát, lágyan, de követelően. Sohasem íródott annyi lírai regény, mint ma. Írók tömege vall intim lelki állapotairól, többékevésbé bonyolult önéletrajzokban. Az európai vers hanyatlik (a magyar szerencsés kivétel), a líra a regénybe szorul. A formák a végsőkig finomodnak, a kifejezés árnyalatai megsokszorozódnak, illanó félhangulatok, alig kivehető rezdülések szólalnak meg, csaknem zenei eszközökkel. A külső cselekmény eltűnik, csak távoli, halvány reflexét látjuk az öntudat víztükrén. Új lehetőséget, gazdagodást jelent ez is, de egyben súlyos veszélyt is. A műfaj keretei könnyen feloldódhatnak, a regény elveszítheti regényjellegét. A hangulatok és érzések zuhataga elveszítheti regényjellegét. A hangulatok és érzések zuhataga elmoshatja a legerősebb struktúrákat is. Ez vészesen megkönnyíti a regényírást: elég hozzá a könnyű önvallomáskészség, a finom bőbeszédűség, az áhítatos sváda . . .

Huxley a legtisztább képviselője annak a regényműfajnak, melyben a hősök helyett a hősök gondolatai fejlődnek, küzdenek, győznek vagy buknak. E műfaj happy endje nem a beteljesedés, hanem a felismerés, két gondolat szerencsés egymásratalálása. Az ilyen regény nemcsak az olvasótól követel meg műveltséget, hanem az írótól is – talán ez az oka, hogy aránylag ritkán találkozunk vele. De az írónak nemcsak kiváló gondolkozónak kell lennie, hanem kiváló realista vagy szatirikus emberábrázolónak is, mert különben a racionális irodalom nem tud érzékelhető, humánus formában életre kelni, és a regény elvont esszévé légiesedik. Huxley elvont, gondolatai tartalmát utánozhatatlan szatírája növeli lebilincselő regénnyé, Thomas Mannét viszont hatalmas realista lélekábrázoló művészete és különös, rejtett zeneisége. A *Varázshegy* például esszének, regénynek és lírának egyaránt nagy, *Faust*-szerűen univerzális alkotás. Születése az európai regény történetének szerencsés,

ünnepélyes pillanata. Thomas Mann-nak sikerült eljutnia a felismerés legszélső tartományaiba, a mélylélektan alvilágába és az intellektus egészen ritkult, magaslati levegőjébe, és mégsem kellett szétrombolnia a regény kereteit. Vakmerő, új tartalmakkal gazdagította a regényt, és amellett megőrizte csaknem klasszikus formáit. Még a *Lotte in Weimar*, ez a ragyogó Goethe-esszé is megmaradt regénynek, hűvösen tiszta vonalvezetésével és szerkezetével. Mély, belső zeneisége sem bontja meg a kemény konstrukciót, mint ahogyan nem teszi homályossá a gondolatokat sem. „Zenélj, Szókratész!" – mondta egy álom-alak Szókratésznek élete utolsó éjszakáján. Thomas Mann-nál tökéletesebben senki sem tett eleget e nehéz parancsnak.

„Harcolj, Szókratész!" – ez viszont sokkal újabb keletű, de nem kevésbé nehéz parancs. André Malraux entellektüel hősei hallják és követik. Megszűnnek polgárok lenni abban a pillanatban, amikor levonják elvont erkölcsi gondolatmeneteik utolsó konzekvenciáját. Sokszor közel járnak a huxleyi entellektüel nihilizmusához, de valami visszatántja őket az utolsó pillanatban. Erősebben állnak a lábukon, az igazukért küzdő tömegek közelsége inspirálja őket, azoké a tömegeké, akik, mint egy szociológus írja, „az emberi életnek még a látszatát is elvesztették", és akiknek sorsa azonos a kultúra sorsával. Mikor Malraux egy entellektüel hősét megkérdik, miért harcol, így felel: „Emberi méltóságból." A harcos entellektüelek regénye szükségképpen elveszti esszé jellegét: az eszmék testet öltött formában csapnak össze, a regény drámaivá válik. A Condition Humaine, mely kezdetben helyenként még esszészerűen indul, fojtott lírával fejlődik tovább, és úgy fejeződik be, mint egy görög tragédia. Mind gyakoribbak ma az ilyen drámai regények, hiszen a dráma a válság legspontánabb művészi kifejezése. A szociális realizmus nagy regényeiben általában több a dráma, mint az epika. A dráma a legsűrítettebb valóság – és ma a legtöményebb dráma is csak nehezen közelíti meg a valóság tragikus feszültségeit.

Malraux, Aragon, Steinbeck, Hemingway hősei jobb sorsért és emberi méltóságért küzdenek, és e küzdelemben több a félelmes pátosz, mint az attikai sorstragédiákban. A nyersanyag, mellyel ezek az írók dolgoznak, szinte önmagát sűríti, stilizálja. E társadalom nyugalmi korszakában néha még a dráma üteme is epikussá lassult (gondoljunk csak Ibsenre), a mai válság viszont a regényt is dramatizálja. Valamikor, nem is olyan régen, egyfajta regényt ismertünk csak, ma már legalább négyfélét; epikus regényt, lírai regényt, esszé regényt és drámai regényt . . .

Az elbeszélő műfaj e sokhangú forrongása csak tompítva ér el hozzánk, csak annyit hallunk belőle a mai magyar regényen keresztül, mint amennyit a tenger zúgásából hallunk, ha egy kagylót szorítunk a fülünkhöz . . .

Egy-egy elszigetelt kimagasló alkotás, néhány zseniális felvillanás mellett sok erőtlen utánérzést, gyengén sikerült kísérletet, bizonytalan konstrukciót, csiszolatlan formát látunk. Meglepő színvonalbeli ellentétek mutatkoznak nemcsak általában a műfajban, hanem egy-egy író munkásságán belül is. Sok helyütt hiányzik egy bizonyos alapvető, mindenki számára kötelező regényírói kultúra és mesterségbeli pallérozottság. És hiányoznak bizonyos műfajtörekvések is. Nincs esszéregény, a szó huxleyi vagy manni értelmében, ami azért különös, mert a magyar esszé Babits fellépése óta hatalmas virágzásnak indult, és igen jelentékeny fiatal esszéistáink vannak. Az idő-relativitás és mélypszichológia újabban elég gyakran jelentkezik, de erősen tompított, sőt, többnyire népszerűsített formában. Általában sok európai áramlattal találkozunk itthon, múló divat formájában, többnyire közepes íróknál. Emlékezzünk csak a Joyce-féle szabad gondolattársítás felületes, erősen felhígított verziójára, mely alig élt túl egy-két könyvszezont. Úgyszólván teljesen hiányzik új irodalmunkból a Roger Martin du Gard vagy Sinclair Lewis formátumú nagy realista epika – nem is szólva a szociális realizmus epikus vagy drámai heroikus alkotásairól. Az érzelmek és hangulatok nemcsak a gondolat rovására terjeszkednek, hanem a cselekményt, a regény ősi alapelemeit is elsorvasztják . . .

Az új magyar realizmus regényei, melyek bátran vállalják a válság minden tragikus szépségét és iszonyatát, még megírásra várnak. Akkor íródnak majd meg, ha Petőfi intelmét a *XIX. század költőihez* megszívlelik a XX. század regényírói is . . .

WALTER BENJAMIN
(1892–1940)

Német kritikus és esztéta. Esszéi a későpolgári kultúra regresszív jelenségeinek látleletei. Antifasiszta meggyőződése, romantikus antikapitalizmusa, irracionalizmus-ellenessége lehetővé tette számára a marxizmus részleges elsajátítását. Művészetfelfogását ugyanakkor áthatja a kultúra elidegenedettsége, a fasizmus előretörése miatti szkepszis és kétségbeesettség. Műve magyarul: *Kommentár és prófécia* (1969).

A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SOKSZOROSÍTHATÓSÁG KORSZAKÁBAN

(Részletek)[1]

I

A műalkotás elvben mindig újrateremthető volt. Amit emberek hoztak létre, azt az emberek mindig újra is alkothatták. Az ilyen újraalkotást a tanítványok gyakorolták a művészi gyakorlat elsajátítása céljából, mesterek terjesztették így műveiket, s végül nyereség után sóvárgó kívülállók is űzték. Ezzel szemben a műalkotás technikai sokszorosítása új jelenség, amely a történelemben kihagyásokkal, egymástól messze távol eső impulzusokban, de növekvő intenzitással hódít teret...

II

Még a legtökéletesebb reprodukció esetében is hiányzik valami: a műalkotás „itt"-je és „most"-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van. Ám nem máson, mint éppen ezen az egyszeri létezésen ment végbe a történelem, amelynek ez a létezés fennállásának folyamán alá volt vetve. Ide számítanak azok a változások, amelyeket az idő folyamán fizikai állagában szenvedett el csakúgy, mint a váltakozó birtok-

viszonyok, amelyeknek alanya lehetett.[2] Az előbbiek nyomát csak olyan kémiai vagy fizikai jellegű elemzésekkel lehet feltárni, amelyek a reprodukciónál nem mehetnek végbe; az utóbbiak nyoma olyan tradíciónak a tárgya, amelynek követése az eredeti mű lelőhelyéről kell hogy kiinduljon.

Az „itt" és „most" adja a mű valódiságának fogalmát. A bronz patináján végzett kémiai jellegű analízis elősegítheti valódiságának megállapítását, úgyszintén a hitelesség megállapítására nézve kedvező lehet annak a kimutatása, hogy a középkornak egy meghatározott kézirata a XV. század valamelyik archívumából származik. A valódiság egész területe kivonja magát a technikai (és természetesen nem csupán a technikai) reprodukálás alól.[3] Míg azonban a valódi mű megőrzi teljes tekintélyét a manuális sokszorosítással szemben, amit rendszerint hamisításnak bélyegez meg, addig a technikai sokszorosítás esetében nem ez a helyzet. Ennek kettős oka van. Először is a technikai sokszorosítás az eredeti művel szemben önállóbbnak bizonyul, mint a manuális. A fénykép pl. kiemelheti az eredeti kép olyan nézőpontjait, amelyek csupán a beállítható és szemszögét önkényesen megválasztó lencse számára hozzáférhetők, az emberi szem számára viszont nem; vagy bizonyos eljárások segítségével (mint amilyen a nagyítás vagy az időlassítás) olyan képeket rögzíthet; amelyek egyszerűen eltűnnek a természetes optika számára. Ez az első ok. Másodszor a technikai sokszorosítás az eredeti mű képét olyan szituációkba hozhatja, amelyeket még az eredeti mű sem érhet el. Mindenekelőtt lehetővé teszi, hogy a vevő elé toppanhasson, akár fénykép, akár lemez alakjában. A katedrális elhagyja helyét, hogy egy művészetbarát dolgozószobájában szemléljék; a kórusmű, amelyet teremben vagy szabad ég alatt adtak elő, egy szobában szólal meg.

Azok a körülmények, amelyekbe a műalkotás technikai sokszorosításának terméke kerülhet, ha mégoly érintetlenül hagyják is a műalkotás állagát, mindenesetre megfosztják „itt"-jének és „most"-jának értékétől. Ha ez nem csupán csak a műalkotásra érvényes, hanem ennek megfelelően pl. egy tájra is, amely a filmben a néző előtt elvonul, akkor is ez a folyamat a művészet tárgyának ama legérzékenyebb magját érinti, amelyhez fogható érzékeny maggal egyetlen természeti tárgy sem rendelkezik. Éppen ebben rejlik valódisága. Egy dolog valódisága minden eredeténél fogva átadhatónak az összességében rejlik, materiális maradandóságától egészen történeti tanúságáig. Mivel pedig ez utóbbi az előbbin alapul, így a reprodukcióban, ahol az előbbi kikerült az emberi

ellenőrzés alól, ingataggá válik az utóbbi is: a dolgok történeti tanúsága. Természetesen csak ez; ami azonban ily módon ingadozni kezd, az maga a dolog autoritása.[4]

Ami itt hiányzik, azt az aura fogalmában foglalhatjuk össze, és azt mondhatjuk: a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsorvad. E folyamat szimptomatikus; jelentősége túlmutat a művészet területén. A reprodukció technikája – így lehetne ezt általában megfogalmazni – leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmától. Azáltal, hogy sokszorosítja a művet, egyszeri előfordulásának helyébe a tömeges előfordulást helyezi. És azáltal, hogy a reprodukció számára lehetővé teszi, hogy vevőhöz kerüljön, annak mindenkori szituációjában aktualizálja a reprodukáltat. Mindkét folyamat a hagyomány erőteljes megrendüléséhez vezet – a tradíció megrendüléséhez, ami az emberiség jelenlegi krízisének és megújulásának fonákja. E folyamatok a legszorosabb összefüggésben vannak napjaink tömegmozgalmaival. Leghatalmasabb ügynökük a film. Ennek társadalmi jelentősége, még pozitívabb alakjában is, sőt, éppen ebben, nem képzelhető el a romboló, katartikus oldal nélkül: a kulturális örökség tradicionális értékének likvidálása nélkül. Ez a jelenség a nagy történelmi filmeknél a legkézzelfoghatóbb: mind újabb hadállásokat kerít hatalmába, és ha Abel Gance 1927-ben lelkesen így kiáltott fel: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven filmezni fognak ... minden legenda, minden mitológia, minden mítosz, minden vallásalapító, sőt minden vallás ... vár megvilágított feltámasztására, és a hősök a kapuknál tolonganak", akkor, anélkül, hogy gondolt volna rá, egy óriási likvidációhoz hívott meg.

III

... Ajánlatos a fentebb, a történelmi tárgyak számára javasolt aura fogalmát a természetes tárgyak aurájának fogalmán illusztrálni. Ez utóbbit definiáljuk egy valamely távolság egyszeri megjelenéseként, ha mégoly közel legyen is. Ha nyári délutáni pihenőn szemünkkel követjük egy hegy vonulatát a láthatáron, vagy egy pihenő emberre árnyékot vető ágat – ezt az jelenti, hogy magunkba szívjuk ezeknek a hegyeknek, ennek az ágnak az auráját. E leírás nyomán könnyen belátható az aura jelen széthullásának társadalmi meghatározottsága. Ez két körülményen alapul, amelynek mindegyike összefügg a tömegek növekvő je-

lentőségével a mai életben. *Ugyanis:* a mai tömegeknek éppoly szenvedélyes óhaja az, hogy a dolgokat térben és emberileg „közelebb" hozzák,[5] mint amennyire arra törekszenek, hogy minden *adottság egyszeri* voltát leküzdjék az adottság reprodukciójának elkészítésével. Nap mint nap mind elháríthatatlanabbul érvényre jut az az igény, hogy a lehető legközelebbi közelből jussunk képben, még inkább azonban a képmásban, sokszorosításban a tárgy birtokába. És a reprodukció, ahogy az illusztrált újság és a filmhíradó tálalja, csalhatatlanul különbözik a képtől. *Egyszeriség és tartósság* a képben éppoly szorosan összefonódik egymással, mint a reprodukcióban a futó pillanat a megismételhetőséggel. A tárgy kibontakozása burkából, az aura szétbomlása egy olyan érzékelést jelez, amelynek „a világban található egyformaság iránti érzéke" annyira megnőtt, hogy a sokszorosítás segítségével az egyszeri jelenségből is ezt az egyformaságot nyeri. Így jelentkezik a szemlélet területén az, ami az elmélet területén a statisztika növekvő jelentőségeként válik feltűnővé. A realitás kiegyenlítő hatása a tömegekre, és a tömegeké a realitásra, határtalan horderejű folyamat, mind a gondolkodás, mind a szemlélet számára.

IV

A műalkotás egyedisége azonos a tradíció összefüggésébe való beágyazottságával. Maga ez a tradíció persze valami nagyon is élénk, rendkívül változó. Egy antik Venus-szobornak például más tradíció-kapcsolata volt a görögöknél, akik ezt a kultusz tárgyává tették, mint a középkori papoknál, akik bajt hozó bálványt láttak benne. Ami azonban mindkét félnél megvolt, az a szobor egyedisége, más szóval, aurája. A műalkotás tradíció-összefüggésbe való beágyazásának eredeti módja a kultuszban fejeződött ki. A legrégibb műalkotások, mint tudjuk, valamilyen szertartás szolgálatában keletkeztek, éspedig először valamely mágikus, aztán valamilyen vallásos rituálé szolgálatában. Mármost döntő jelentőségű, hogy a műalkotásnak ez az auratikus létezési módja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától.[6] Más szavakkal: a „valódi" műalkotás sajátos értékét az a szertartás alapozza meg, amelyben eredeti és első használati értéke volt. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett, a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott szertartás.[7] A szépség profán szolgálata, amely a reneszánsszal fejlődött ki, s három századon át maradt érvényben, az

időszak elmúltával, s az első őt ért súlyos megrázkódtatáskor világosan felismerhetővé tette ezeket az alapokat. Amikor ugyanis az első igazán forradalmi sokszorosítóeszköz, a fényképezés felbukkanásával (s egyidőben a szocializmus eszméjének beköszöntésével) a művészet megérezte a valóság közeledtét, amely további száz esztendő múlva félreismerhetetlenné vált, akkor a l'art pour l'art tanával reagált, amely a művészet teológiája. Egyenesen belőle származott továbbá a „tiszta" művészet ideáljának alakjában jelentkező negatív teológia, amely nemcsak minden szociális funkciót, hanem minden objektív tárgy által történő meghatározást is elutasít. (A költészetben Mallarmé jutott elsőként erre az álláspontra.)

Az elmélkedés számára. amely a műalkotásokkal foglalkozik technikai sokszorosíthatóságának korában, elengedhetetlen, hogy ezeket az összefüggéseket érvényesítse. Mert ezek azt a felismerést készítik elő, amely itt döntő: a műalkotás technikai sokszorosíthatósága első ízben szabadítja fel a művet a szertartásokon való élősdi részvételtől. A reprodukált műalkotás mind fokozottabb mértékben válik egy sokszorosíthatóságra szánt műalkotás reprodukciójává.[8] A fényképlemezről például a levonatok sokasága készíthető el, itt értelmetlenség lenne valódi másolatról beszélni. Amely pillanatban azonban a valódiság mércéje csődöt mond a műalkotás termelésére nézve, megváltozik a művészet teljes funkciója is. A szertartásban gyökerezettsége helyére másféle gyakorlatban való megalapozottsága lép: tudniillik a politikában való megalapozottság.

BERTOLT BRECHT
(1898–1956)

Német költő, drámaíró, a modern dráma egyik vezéregyénisége. Esztétikai tárgyú cikkeiben, megjegyzéseiben a dráma kompozícionális felépítésével és a közönséghez való közvetítésének módjaival foglalkozik. A polgári átlagszínházban uralkodó dramaturgiával a színház „epikus" formáját állította szembe, és kidolgozta a nem-arisztotelészi dramaturgia elméletét. Az „elidegenítési effektus" elvét az arisztotelészi katarzissal folytatott polémiában fejtette ki. A színházművészet igazi célját a közönség társadalmi cselekvésre való mozgósításában látta. Esztétikai művei magyarul: *Színházi tanulmányok* (1969), *Irodalomról és művészetről* (1970).

NÉPIESSÉG ÉS REALIZMUS[1]

... A növekvő barbárság ellen csak egyetlen szövetséges van: a nép, mely oly nagyon szenved tőle. Csak tőle várható valami. Kézenfekvő tehát, hogy a néphez kell fordulnunk, és szükségesebb, mint valaha, hogy a nyelvén beszéljünk.

Így társulnak *népiség és realizmus* jelszavai természetes módon egymással. A népnek, a széles dolgozó tömegeknek érdekükben áll, hogy az irodalomtól az élet valósághű ábrázolását kapják, és az élet valósághű ábrázolása valóban csak a népet, a széles dolgozó tömegeket szolgálja, ezért feltétlenül érthetőnek és gyümölcsözőnek kell lennie számukra, tehát népinek ...

A *realizmus* fogalmát mint régi, sokat és sokak által sokféle célra használt fogalmat alkalmazása előtt először meg kell tisztítanunk. Ez azért szükséges, mert mikor a nép átveszi az örökséget, el is kell sajátítania. Irodalmi műveket nem vehetünk úgy át, mint gyárakat, irodalmi kifejezési formákat sem, mint gyártási recepteket. A realista írásmódra is, amire az irodalomban sok, egymástól nagyon különböző példát találunk, az nyomja rá a bélyegét egészen a legkisebb részletekig, hogyan, mikor és mely osztály érdekében vetették harcba. A harcoló, a valóságot megváltoztató néppel a szemünkben nem szabad az elbeszélés „kipróbált" szabályaiba, az irodalom tisztes példaképeibe, örök esztétikai tör-

vényekbe kapaszkodnunk. Nem vonhatjuk le meghatározott meglevő művekből *a* realizmust, hanem minden eszközt alkalmazunk majd, régieket és újakat, kipróbáltakat és nem kipróbáltakat, a művészetből származókat és máshonnan származókat, hogy a valóságot – legyenek urai – az emberek kezébe juttassuk. Óvakodunk majd attól, hogy csak egy meghatározott korszak meghatározott történelmi regényformáját nevezzük realistának, mondjuk, Tolsztojét vagy Balzacét, s a realizmus számára így pusztán formai, pusztán irodalmi kritériumokat állítsunk fel. Nemcsak akkor beszélünk majd realista írásmódról, ha például „minden" szagolható, ízlelhető, tapintható, ha „atmoszféra" keletkezik, és ha az író úgy szövi a mesét, hogy a szereplők lelkivilágának ábrázolása is megtörténik. *Realizmus*-fogalmunknak szélesnek és politikusnak kell lennie, és önállónak konvenciókkal szemben.

*Realistán** írni annyit jelent: a történelmi okfolyamatot felfedve (az uralkodó szempontokat az uralmon levők szempontjaiként leleplezve), annak az osztálynak az álláspontjából írva, mely a legfőbb nehézségeknek, melyekkel az emberi társadalom küzd, legteljesebb megoldását tartja készenlétben (a fejlődés mozzanatát hangsúlyozva), konkrétan és az elvonatkoztatást lehetővé téve.

Ezek óriási utasítások, és még kiegészíthetők. És megengedjük majd a művésznek, hogy közben fantáziájával, eredetiségével, humorával, találékonyságával is éljen. Túlságosan részletezett irodalmi példaképekhez nem tapadunk, az elbeszélés túlságosan meghatározott válfajaira a művészt nem kötelezzük.

Meg fogjuk állapítani, hogy az úgynevezett szenzuális írásmód (melynél mindent szagolni, ízlelni és tapintani lehet) nem azonosítható minden további nélkül a realista írásmóddal, hanem el fogjuk ismerni, hogy vannak szenzuálisan megírt művek, melyek nem realisták, és realista művek, melyeket nem szenzuálisan írtak meg. Meg kell majd gondosan vizsgálnunk, hogy valóban akkor szőjük-e legjobban a mesét, ha befejező effektusként a hősök lélekábrázolására törekszünk. Olvasóink talán nem fogják úgy gondolni, hogy kiszolgáltatjuk nekik az események kulcsát, ha – sok művészettől félrevezetve – csupán részt vesz könyveink hőseinek lelki emócióiban. Gondos vizsgálat nélkül átvéve Tolsztoj és Balzac formáit, talán éppúgy elfárasztanánk olvasóinkat, a népet, mint

* A *Das Wort* című folyóirat különösen Lukács Györgynek köszönhet néhány igen figyelemre méltó tanulmányt, melyek a realizmus fogalmát megvilágítják, még akkor is, ha véleményem szerint kissé szűken definiálják. – *Brecht jegyzete.*

ahogy ezek az írók is gyakran teszik. A realizmus nem pusztán forma kérdése. Az említett realisták írásmódját másolva nem lennénk többé realisták.

Az idő ugyanis elszáll, s ha nem szállna el, rosszul menne azoknak, akik nem tartoznak a kiválasztottak közé. A módszerek elkopnak, a vonzóerő csődöt mond. Új problémák merülnek fel, és új eszközöket követelnek. Megváltozik a valóság; hogy ábrázolhassuk, meg kell változnia az ábrázolásmódnak is. Semmi sem keletkezik a semmiből, az új a régiből származik, de azért mégis új . . .

Mindenki, aki nem formai előítéletek rabja, tudja, hogy az igazságot többféle módon lehet elhallgatni és többféle módon kell elmondani, s hogy az embertelen állapotok fölötti felháborodás többféleképpen kelthető fel, a direkt ábrázolás segítségével patetikusan vagy tárgyilagosan, mesék és hasonlatok elbeszélésének segítségével, viccekben, túlzással vagy szándékolt kicsinyítéssel. A színházban tárgyilagos és fantasztikus formában ábrázolható a valóság. A színészek megtehetik, hogy nem (vagy alig) sminkelik magukat, és „egész természetesen" magukat adják, és minden lehet mégis csalás, és viselhetnek groteszk maszkokat, s ábrázolhatják mégis a valóságot. Arról azonban aligha folyhat vita: az eszközöket a cél szerint kell megválogatni. A nép ért hozzá, hogyan kell az eszközöket a cél szerint megválogatni . . .

Tapasztalatból beszélek, amikor azt mondom: Sohasem kell félnünk vakmerő, szokatlan dolgokkal a proletariátus színe elé lépni, ha ezek az ő valóságával foglalkoznak . . . Hogy saját tapasztalataimat említsem: Nem ütköztek meg a *Koldusopera* fantasztikus szerepein és látszólag irreális miliőjén. Nem voltak szűkkeblűek, gyűlölték a szűkkeblűséget (lakásaik voltak szűkek). Nagyvonalúak voltak, a vállalkozók voltak szűkmarkúak. Néhány olyan dolgot, amiről a művészek azt állították, hogy számukra szükséges, fölöslegesnek találtak, de akkor is nagylelkűek voltak, nem voltak a fölösleg ellen, ellenkezőleg, a fölöslegesek ellen voltak. A csépelő ökörnek nem kötötték be a száját, mindenesetre utánanéztek, hogy csépelt-e. „A" módszer, ilyesmiben nem hittek. Tudták, ahhoz, hogy céljukat elérjék, sok módszerre volt szükségük.

A népiség és realizmus kritériumait tehát nagyvonalúan és nagyon gondosan kell megválasztanunk, és nem szabad csak meglevő realista művekből és meglevő népi művekből levezetni őket, mint ahogy ez gyakran megtörténik. Így csak formalista kritériumokhoz és formális népiséghez és realizmushoz jutnánk.

Hogy egy mű realista-e vagy sem, azt nem lehet úgy megállapítani,

hogy utánanézünk, hasonlít-e meglevő realistának nevezett, saját korában realistának nevezhető művekhez vagy sem. Az élet ábrázolását (ahelyett hogy egy másik ábrázolással hasonlítanánk össze) minden egyes esetben magával az ábrázolt élettel kell összehasonlítanunk. És ami a népiséget illeti, arra is van egy egészen formalista eljárás, melytől óvakodnunk kell. Nemcsak akkor érthető egy mű, ha ugyanúgy van megírva, mint más művek, melyeket már megértettek. Ezek a más, megértett művek sem íródtak mindig úgy, mint az őket megelőző művek. Érthetőségükért tettek valamit. Így nekünk is tennünk kell valamit az új művek érthetőségéért. Nemcsak *népiség* létezik, hanem *népivé válás* is.

Ha élő, harcos, a valóságtól teljesen áthatott és a valóságot teljesen megragadó, igazán népi irodalmat akarunk, akkor lépést kell tartanunk a valóság viharos fejlődésével. A széles dolgozó tömegek már indulóban vannak. Ellenségeik buzgalma és brutalitása bizonyítja ezt.

LUKÁCS GYÖRGY TANULMÁNYAI[2]

Időnként csodálkoztam azon, hogy Lukács György bizonyos tanulmányai, bár oly sok tanulságosat tartalmaznak, miért hatnak mégis bizonyos mértékig nyugtalanítóan. Ő egészséges elvből indul ki, és mégsem szabadulhat meg az ember attól a benyomástól, hogy egy kissé a valóságtól idegen. Lukács azt kutatja, hogyan csúszott le a polgári regény arról a magaslatról, amelyet akkor ért el, amikor a polgári osztály még haladó volt. Akármilyen udvarias módon kezeli is a kortárs regényírókat, amíg azok a polgári regény klasszikusait abban követik, hogy legalább formálisan realista módon írnak, mégsem tudja megállni, hogy ne lásson itt is hanyatlást. Lehetetlen számára, hogy olyan realizmust találjon náluk, amely a klasszikusokkal mélységben, szélességben, agresszivitásban egyenlő fokon állna. Hogyan is emelkedhetnének ezekben felül osztályukon? A regénytechnika széthullása is fennáll, fenn kell hogy álljon. Nincs itt kevesebb technikai ügyességről szó, hanem arról, hogy a technika valami különlegesen technikaivá, ha akarjuk, függetlenné válik. Még a klasszikus példa szerinti realista felépítésmódba is valami formalisztikus csúszik be. Sajátságos részletek vannak benne. Még azok az írók is, akik az embernek a kapitalizmus által való elsze-

gényítését, elembertelenítését és elmechanizálódását észreveszik, és harcolnak ellene, ezek is, úgy látszik, mintha ezen elszegényedési folyamatban részt vennének azáltal, hogy leírásaikban ők is kevesebb hűhót csinálnak belőle, az események hajszolt tempójában vadásznak rá, belső életét elhanyagolható mennyiségnek tekintik stb. Ők is, hogy úgy mondjuk, ésszerűsítenek. A fizika „haladás"-ával tartanak lépést. Félredobják a szigorú oksági elvet, és a statisztikaihoz mennek át azáltal, hogy az egyes embert, mint aki az okozati viszonyt szorosan követi, feladják, és csak nagyobb egységekről tesznek kijelentéseket. A schrödingeri bizonytalansági tényezőt is alkalmazzák, a maguk módján. Elveszik a megfigyelő tekintélyét és hitelét, és az olvasót saját maga ellen mobilizálják, csak szubjektív nyilatkozatot adnak elő, amelyek tulajdonképpen csak a nyilatkozóra jellemzőek (Gide, Joyce, Döblin). Mindezen észrevételekben követhetjük Lukácsot és aláírhatjuk ellenvetéseit. Azonban most érkezünk el a lukácsi koncepció pozitív, konstruktív, következtető részéhez. Egyetlen kézmozdulattal letörli az asztalról az „embertelen" technikát. Visszatér az atyákhoz és arra kéri az elfajzott utódokat, hogy őket utánozzák. Az írók elembertelenedett embert találnak? Akinek a belső élete kiüresedett? Zaklatott ütemben hajszolódik át az életen? Logikai képességei meggyengültek, és a dolgok már nem látszanak úgy összekapcsoltaknak, ahogy össze voltak kapcsolódva? Az íróknak ekkor még inkább a régi mesterekhez kell tartani magukat, gazdag lelki életet kell teremteni, az események tempóját megállítani a lassú elbeszéléssel, az egyes embert művészetükkel ismét az események középpontjába állítani és így tovább. És a végrehajtási utasítások mormogásba mennek át. Hogy ezek a javaslatok a gyakorlatban nem valósíthatók meg, az nyilvánvaló. Senki sem csodálkozhat ezen, aki Lukács alapkoncepcióját helyesnek tartja. Nincs tehát ebből semmiféle kiút? De igenis van egy. Az új, feltörő osztály megmutatja ezt. Ez nem visszafelé való út. Ez nem a jó régihez kapcsolódik, hanem a rossz újhoz. Nem a technika lerombolásáról van szó, hanem annak kiépítéséről. Az ember nem azáltal lesz újra emberré, hogy a tömegből kilép, hanem azáltal, hogy bemegy a tömeg közé. A tömeg megszünteti az ő elembertelenítettségét, és ezzel válik az ember újra emberré (és nem egyessé, mint előzőleg).

Az irodalomnak korunkban ezt az utat kell járnia, amelyen az emberek kezdik magukhoz vonzani, ami értékes és emberi, amikor a tömegek ezeket az embereket mozgósítják a kapitalizmus okozta elembertelenedés ellen annak fasiszta korszakában. A kapitulálás, a visszakozás

mozzanata, az az utópista és idealista mozzanat, amit Lukács tanulmányaiban még mindig megtalálható, és amit ő bizonyára túl fog haladni, ez az, ami az ő munkáit, amelyek oly sok tanulságot tartalmaznak, nyugtalanítóvá teszi, és azt a benyomást kelti az emberben, hogy számára a puszta műélvezet a fontos, és nem a harc, a kiút, és nem az előrehaladás.

KIS ORGANON A SZÍNHÁZ SZÁMÁRA

(Részletek)[3]

1

A *színház* lényege az, hogy emberek közti, hagyományozott vagy kigondolt történések eleven képmásait állítja elő, mégpedig szórakoztatás céljából. Minden esetben erre gondolunk a következőkben, ha színházról beszélünk, akár a régi színház, akár az új kerül szóba.

3

Ősidők óta a színháznak, akárcsak az összes többi művészetnek, feladata az, hogy az embereket szórakoztassa. Ettől a feladattól kapja meg különös méltóságát; nincs szüksége más tanúsítványra, csak a szellemességre, erre persze feltétlenül. Semmiképp sem emelnénk magasabb rangra, ha például az erkölcs piacterévé tennénk; akkor inkább arra kellene ügyelni, hogy éppenséggel ne alacsonyodjék le, ami azonnal megtörténne, ha nem tenné élvezetessé – mégpedig az érzékek számára élvezetessé – a morális tartalmat, amitől ez persze csak nyerhet. Még azt sem szabad elvárni tőle, hogy tanítson, legalábbis ne tanítson annál hasznosabbat, mint amikor valaki, testileg vagy szellemileg, élvezetesen mozog. A színháznak ugyanis meg kell őriznie azt a jogát, hogy teljesen fölösleges maradjon, ami persze ekkor azt jelenti, hogy az ember a fölöslegért él. Az élvezetek minden másnál kevésbé szorulnak védelemre.

4

Így hát azt, amit az ókoriak Arisztotelész szerint tragédiáikkal tétetnek, sem magasabb rendűnek, sem alantasabbnak nem nevezhetjük, mint az emberek szórakoztatásának. Ha azt mondják, hogy a színház a kultikus szférából származik, akkor ezzel csak azt állítják, hogy az onnan való kivonulás révén jött létre a színház; a misztériumokból nyilván nem a kultikus megbízatást hozta magával, hanem pusztán és egyszerűen ennek örömét. És Arisztotelész katarzisa, a félelem és részvét által történő megtisztulás vagy a tőlük való megtisztulás, olyan mosdás, amelyet nemcsak élvezetes módon, hanem tulajdonképpen az élvezet céljából foganatosítottak. Ha többet kívánunk a színháztól, vagy többet engedünk meg neki, akkor túl alacsonyra helyezzük a saját célját.

11

Ha most megállapítjuk, hogy annyira különböző korok képmásaiban tudunk gyönyörködni, s erre ilyen erőteljes kor gyermekeinek aligha volna szabad lehetőséget kapniuk, akkor nem szükségképpen támad-e fel a gyanú, hogy saját korunk speciális élvezeteit, tulajdonképpeni szórakozását még egyáltalán nem fedeztük fel?

12

És a színházban szerzett élvezet nyilván gyöngébb, mint az ókorban volt, noha együttélésünk módja még mindig hasonlít annyira az övékéhez, hogy ez az élvezet egyáltalán létrejöhessen. A régi műveket viszonylag új eljárás, nevezetesen a beleélés segítségével hódítjuk meg, melynek nem adnak át túlontúl sokat magukból. Így hát élvezetünk nagy részét más források szolgáltatják, mint amelyeknek az örömöket oly hatalmasan kellene megnyitnia előttünk. Azután nyelvi szépségekkel, a mesevezetés eleganciájával kártalanítjuk magunkat, olyan helyekkel, amelyek önálló képzeteket csalnak ki belőlünk, egyszóval, a régi művek járulékaihoz folyamodunk. Ezek éppen azok a költői és színpadi eszközök, amelyek elrejtik a történet pontatlanságait. Színházainkban nincs már képesség vagy kedv arra, hogy ezeket a történeteket, akár a nagy Shakespeare nem is oly régi történeteit, világosan

elmeséljék, vagyis a történések összefüggését hihetővé tegyék. És a cselekmény Arisztotelész szerint – és mi is így gondoljuk – a dráma lelke. Mindjobban zavar az emberi együttélés képmásainak kezdetlegessége és nemtörődömsége, mégpedig nemcsak a régi műveknél, hanem a kortársiaknál is, ha régi receptek szerint készültek. Egész élvezési módunk korszerűtlenné kezd válni.

13

A történések képmásaiban tapasztalható pontatlanságoknak tudható be, hogy színházi élvezetünk csökken. Az ok: másként viszonyulunk az ábrázolt világhoz, amint akik előttünk éltek.

14

Ha ugyanis közvetlen szórakozást keresünk, olyan átfogó, szakadatlan élvezetet, amilyet nekünk a színház az emberi együttélés képmásainak segítségével nyújthat, akkor úgy kell gondolnunk magunkra, mint egy tudományos kor gyermekeire. Emberi együttélésünket – vagyis: életünket – egészen új mértékben határozzák meg a tudományok.

19

Mint a régi korok kiszámíthatatlan természeti katasztrófáival, úgy állnak szemben saját vállalkozásaikkal a mai emberek. A polgári osztály, mely a tudománynak köszönheti fellendülését, amelyet uralommá változtatott azáltal, hogy önmagát egyedüli haszonélvezővé tette, jól tudja, hogy uralma véget érne, ha a tudományos pillantás az ő vállalkozásaira irányulna. Így az új tudomány, amely az emberi társadalom lényegével foglalkozik, és amelyet mintegy száz évvel ezelőtt alapítottak meg, az elnyomottaknak az uralkodók elleni harcából született. Azóta található a tudományos szellemből valami a mélyben, a munkások új osztályánál, amelynek életeleme a nagyszabású termelés: a nagy katasztrófákat onnan az uralkodók vállalkozásainak tekintik.

20

De a tudomány és a művészet megegyezik abban, hogy mindkettő az ember életének megkönnyítésére hivatott, az egyik megélhetésükkel (Unterhalt), a másik szórakoztatásukkal (Unterhaltung) foglalkozik. Az elkövetkező, új korban a művészet abból az új alkotóerőből meríti a szórakoztatást, amely olyan nagyon megjavíthatja megélhetésünket, és amely, ha nem ütközne akadályokba, maga lehetne a legnagyobb élvezet.

22

Ez a magatartás bíráló. A folyóval szemben a folyó szabályozásának a híve; a gyümölcsfával szemben a gyümölcsfa oltásáé, a tovagyaloglással szemben a közlekedési eszközök és repülőgépek konstruálásáé, a társadalommal szemben a társadalom forradalmi átalakításáé. Az emberi együttélés képmásait a folyószabályozók, a gyümölcstermesztők, a jármű-konstruktőrök, a társadalom forradalmi átalakítói számára hozzuk létre, akiket meghívunk a színházunkba, és akiket arra kérünk, hogy ne veszítsék el nálunk nyájas érdeklődésüket, azért, hogy a világot agyuknak és szívüknek kiszolgáltassuk: változtassák meg belátásuk szerint.

23

A színház persze csak akkor juthat el ilyen szabad magatartáshoz, ha kiszolgáltatja magát a társadalom legsodróbb áramlatainak, és azokhoz társul, akik szükségképpen a legtürelmetlenebbül akarnak itt nagy változásokat végrehajtani. Ha más nem is, akkor a korszerű művészet iránti puszta vágy hajtja nyomban a tudományos korszak emberének művészetét a peremvárosokba, ahol, úgyszólván ajtótlanul, a sok mindent létrehozók és nehezen élők rendelkezésére bocsátja magát, hogy nagy problémákkal hasznosan szórakoztathassa őket. Talán nehezükre esik, hogy megfizessék művészetünket, és nem értik meg egykönnyen a szórakozás új módját, és sok esetben nekünk kell megtanulnunk kitalálni, hogy mire és hogyan van szükségük, de érdeklődésükben bizonyosak lehetünk. Azok ugyanis, akik látszólag oly messze állnak a természettudománytól, csak azért állnak messze, mert távol tartják tőle őket, és hogy elsajátíthassák, mihamarabb új társadalomtudományt

kell kifejleszteniük és gyakorolniuk, és így ők a tudományos korszak tulajdonképpeni gyermekei, és e kor színháza nem is mozdulhat meg, ha nem ők mozgatják. Olyan színháznak, amely az alkotóerőt teszi a szórakozás fő forrásává, témájává is kell tennie ezt, mégpedig ma különös buzgalommal, hiszen ma az embert mindenfelé az ember akadályozza meg abban, hogy magát megtermelje, vagyis megélhetését létrehozza, szórakozásban részesüljön, és magát szórakoztassa. A színháznak a valóságban kell elköteleznie magát, hogy a valóság hatékony képmásait hozhassa létre.

35

Olyan színházra van szükségünk, mely nemcsak azokat az érzéseket, felismeréseket és impulzusokat teszi lehetővé, amelyeket az emberi viszonylatoknak az a mindenkori történelmi terepe megenged, ahol a cselekmények mindenkor lejátszódnak, hanem olyan gondolatokat és érzéseket alkalmaz és hoz létre, amelyek magának a terepnek a megváltoztatásában is szerepet játszanak.

36

A terepet a maga történelmi viszonylagosságában kell tudnunk jellemezni. Tehát szakítanunk kell azzal a szokásunkkal, hogy lecsupaszszuk az elmúlt korok különböző társadalmi struktúráiról a különbözőségeket, amivel azt értük el, hogy többé-kevésbé mind a mienkéhez hasonlítson, amely e művelet révén mindig valami már meglevő, tehát éppenséggel örök színezetet kap. Mi azonban meg akarjuk tartani különbözőségüket, és mulandóságukra fordítjuk figyelmünket, hogy a mienket is mint mulandót lehessen szemlélni. (E célra persze nem használható a kolorit vagy a folklór, amelyet színházaink éppen azért alkalmaznak, hogy még jobban kidomborítsák az azonosságokat a különféle korok embereinek cselekvésmódjában. A színházi eszközökre később utalunk.)

37

Ha alakjainkat a színpadon különféle, a kornak megfelelő társadalmi hajtóerők mozgatják, akkor megnehezítjük nézőinknek, hogy beleéljék magukat a szerepbe. Ekkor nemigen érezheti, hogy „Én is így csele-

kednék", legfeljebb ezt mondhatja: „Ha ilyen körülmények közt éltem volna"; és ha korunkbeli darabokat történelmi darabokként játszunk, akkor a körülményeket, amelyek közt a cselekmény végbemegy, szintén különöseknek látja majd, és ez a kritika kezdete.

42

Az a játékmód, amelyet a két világháború között a berlini Schiffbauerdammtheaterban kipróbáltak, az ilyen képmások előállítása végett, az *elidegenítési effektuson*, a V-effektuson alapul. Az elidegenítő ábrázolás a tárgyat felismerhetővé teszi ugyan, egyúttal azonban idegennek is mutatja. Az antik és középkori színház emberi és állatmaszkokkal idegenítette el alakjait, az ázsiai még ma is használ zenei és pantomimikus V-effektusokat. Az effektusok kétségkívül akadályozták a beleélést, de ez a technika inkább többé, mint kevésbé nyugodott hipnotikusan szuggesztív alapon, mint az, amellyel a beleélésre törekszenek. A régi effektusok társadalmi célja szögesen eltért a mienkétől.

43

A régi V-effektusok teljesen mentesítik a néző beavatkozásától az ábrázolt világot, mivel ezt változtathatatlanná teszik; az újakban nincs bizarr vonás, csak a tudománytalan pillantás bélyegzi az idegent bizarrnak. Az új elidegenítéseknek a társadalmilag befolyásolható folyamatokat csak a meghittség pecsétjétől kell megfosztaniuk, amely őket ma megóvja a beavatkozástól.

45

Milyen technika teszi a színháznak lehetővé, hogy az új társadalomtudomány, a materialista dialektika módszerét képmásai számára értékesítse? Ez a módszer, a társadalom mozgathatóságának elérése végett, a társadalmi állapotokat folyamatokként tárgyalja, és a maguk ellentmondásosságában követi nyomon. Számára minden csak változásában, tehát önmagával való meghasonlottságában létezik. Ez érvényes az emberek érzéseire, véleményeire, magatartásmódjára is, amelyekben társadalmi együttélésük mindenkori módja kifejeződik.

A színésznek, hogy V-effektusokat hozzon létre, mindazt mellőznie kell, amit azért tanult meg, hogy a közönség beleélhesse magát az általa ábrázolt alakokba. Mivel nem akarja önkívületbe hozni a közönségét, magát sem szabad önkívületbe hoznia. Izmai maradjanak lazák, hiszen például egy megfeszített nyakizommal végrehajtott fejelfordítás a nézők pillantását, sőt, olykor a fejét is „mágikusan" magával vonja, és ez csak gyöngítheti az e gesztus okozta töprengést vagy érzelmi mozgást. Beszédmódja legyen mentes a paposan éneklő hanghordozástól és azoktól a kádenciáktól, amelyek álomba ringatják a nézőt úgy, hogy az értelem elsikkad. Őneki magának akkor sem szabad megszállottként hatnia, ha megszállottat ábrázol, hiszen akkor hogyan találhatnák ki a nézők, mi szállta meg a megszállottakat?

A KIS ORGANON ÉS SZTANYISZLAVSZKIJ MÓDSZERE[4]

P.: A Sztanyiszlavszkij-konferencián Weigel megemlítette, hogy bizonyos hasonlóságok vannak ama követelmények között, amelyeket Sztanyiszlavszkij és ön támaszt a színészekkel szemben. Miben látja a különbségeket?

B.: A különbségek a színész realista emberábrázolásának meglehetősen magas szintjén kezdődnek. Az a kérdés, hogy miként működjön a színész öntudata játék közben, mit foglaljon magába, mi játszódjék le benne. Ahogy látom, Sztanyiszlavszkij egész sorát adja azoknak az eljárásoknak, amelyek segítségével a színész kikapcsolhatja saját öntudatát, és behelyettesítheti az általa ábrázolt emberével. Legalábbis így értelmezik a módszert azok, akik a *Kis Organont* támadják. A *Kis Organon* tudniillik olyan ábrázolásmódot ír le, amelyben nem kerül sor a szerepben való teljes feloldódásra, és meg is magyarázza, hogy miért ne is kerüljön.

P.: Az ön véleménye szerint, Sztanyiszlavszkijt jól értelmezik?

B.: Őszintén szólva, ezt nem tudom igazán megítélni. Sztanyiszlavszkijnak kevés műve került nyilvánosságra, és tanításai színházi munkájának négy évtizede alatt valószínűleg jelentős változásokon men-

tek át, mint ahogy az a néhány könyv mutatja, amelyet nálunk tanítványai publikáltak. Legalábbis elméletének egy fontos alkotóeleme, az ugyanis, amit ő „többletfeladatnak" nevez, arra enged következtetni, hogy ő is tudatában volt a *Kis Organon*ban tárgyalt problémának. A színész, ugyebár, a színpadon tényleg színész és színdarabfigura egyszerre, és ennek az ellentmondásnak szükségképpen jelentkeznie kell a tudatában; tulajdonképpen ő teszi élővé az alakot. Ezt minden dialektikus megérti. Sztanyiszlavszkij többletfeladatát teljesítve, a színész Sztanyiszlavszkijnál is éppily ténylegesen képviseli a társadalmat színpadi alakjával szemben.

P.: De akkor hogyan kerülhetett sor a módszer olyan szimplifikálására, hogy úgy állítják be, mintha Sztanyiszlavszkij hinne a színpadon végbemenő misztikus átváltozásban?

B.: Hogyan kerülhetett sor a *Kis Organon* olyan szimplifikálására, hogy azt állítják, lombikban tenyésztett, vértelen teremtményeket, sematikus agyszüleményeket kényszerít a színpadra? Holott mindenki megbizonyosodhat róla, hogy Puntila úr és Kurázsi mama a Berliner Ensemble színpadán vérből, élettől duzzadó emberek. Sztanyiszlavszkijnál valószínűleg azért keletkezett a hamis benyomás, mert ő olyan színművészetet talált, amelyik a nagy magasságokból a sablonok gyártásáig süllyedt le, különösen a közepes színészeknél. Ezért mindent hangsúlyozni kellett, ami teljesebb, ellentmondásosabb, reálisabb emberek megformálását segíthette elő.

P.: És hogy állunk a *Kis Organon*nal?

B.: Megkísérli, hogy az emberek színpadi ábrázolásába pártosságot vigyen. De természetesen emberek, teljes, ellentmondásos, reális emberek ábrázolásába.

P.: Eszerint jelentéktelennek tartja a különbséget?

B.: Semmi esetre sem. Eddigi megállapításaim csupán arra szorítkoznak, hogy megakadályozzák a probléma vulgarizálását, és felhívják rá a figyelmet, hogy a realista ábrázolás mennyire magas szintjén jelentkeznek ezek a különbségek. Az ellentmondásokkal teli karakter kialakítása, a *Kis Organon*ban, a szerep meglehetősen újszerű megközelítését követeli meg a színésztől. A fizikai cselekvések, hogy Sztanyiszlavszkij kifejezését használjam, már nemcsak a szerep realisztikus felépítésére szolgálnak; a cselekmény formájában ugyanis a szerep fő tájékozódási pontjává válnak. Ezt alaposan végig kell gondolni majd, ebben az esetben igen döntő lépésről van szó. Természetesen aligha vihető keresztül ennek felülvizsgálása, még csak hozzákezdeni sem le-

het, ha az ember egyszerűen feltételezi, hogy a dolog egyedül és kizárólagosan a telivér és a vértelen színház közötti választáson fordul meg. Erre senki se gondol, aki társadalmi színházat akar.

NÉHÁNY TÉVEDÉS A BERLINER ENSEMBLE JÁTÉKMÓDJÁRÓL

(Részlet)[5]

W.: A fő kifogások azoktól származnak, akik olvasták a maga *Kis Organon*ját. És most azt várják, hogy a színészeknek nálunk tilos belebújniuk a szerepeikbe, hanem mintegy a szerepeik mellett kell állniuk, részvétlenül.

R.: A *Kis Organon*ban csak arról van szó, hogy alakjaik érzéseiben, *amelyeket egyébként ábrázolniuk kell,* nem okvetlenül kell osztozniuk, vagyis lehetnek és részben legyenek is más érzéseik.

P.: Igen, kritikusan álljanak szembe velük.

B.: Ezzel egyébként megoldódik az egyik nagy probléma, ami sokakat foglalkoztat: miért sokkal érdekesebb a negatív főszereplő, mint a pozitív hős? Mert a negatívat kritikusan ábrázolják.

R.: Tehát a mi színészeink már nem dobhatják bele magukat egyszerűen, fenntartás nélkül a darab szerepeibe, nem adhatják át magukat vakon nekik, és mindazt, amit ezek csinálnak, nem mutathatják be olyan természetesnek, mint amely másképp el sem gondolható, másképp a közönség részéről sem elgondolható magatartás. De hogy minden kritika ellenére alakjaikat teljesen élő embereknek kell ábrázolniuk, az világos. Ha azután ez sikerül önöknek, akkor persze nem szabad azt mondani, amit mondani szoktak: azért sikerült, mert nem maradtak a kritikánál, hanem mégiscsak Vlaszova vagy Jago „voltak".

B.: Nézzük meg Weigelt mint Kurázsit. Mivel ő maga is kritikusan vizsgálja ezt az alakot, a közönségnek is különböző érzései vannak Kurázsival szemben az ő állandóan különböző magatartása szerint. A közönség megcsodálja őt mint anyát, és bírálja mint kalmárt. És mint maga Weigel, a közönség is minden ellentmondásával együtt egész embernek fogadja el Kurázsit, és nem egy színészi elemzés vértelen eredményének.

P.: Maga sikerületlennek tekintene egy alakítást, amelyik az ábrázolt személlyel szemben semmilyen kritikát nem enged vagy követel meg?

B.: Okvetlenül.

P.: De az olyan alakítást is, amelyik nem teremt teljesen élő alakot?

B.: Természetesen.

P.: Mégis az jön ki belőle: nem engedjük meg a közönségnek, hogy teljesen együtt éljen a hőssel.

R.: Hogy vakon együtt éljen.

P.: De ne csak szemlélje.

R.: Nem.

P.: És érzések is legyenek a színházban, továbbra is?

R.: Igen. Sok régi és néhány új.

B.: De mindannyiótoknak ajánlom, legyetek különösen bizalmatlanok az olyan emberek iránt, akik valamilyen módon száműzni akarják a művészi munkából az értelmet. Rendszerint azzal denunciálják, hogy „hidegnek", „embertelennek", „életellenesnek" és az érzelem kibékíthetetlen ellenfelének mondják, noha egyedül az előbbi a művész birodalma. Ők állítólag „intuícióból" alkotnak, és arrogánsan védik „impresszióikat" és „látomásaikat", az értelem minden ellenvetésével szemben, ami az ő szájukból valamilyen kicsinyes jelleget kap. De az értelem és az érzelem között csak az ő értelmetlen fejükben áll fenn ellentét, és csak az ő legmesszebbmenően kétes érzelmi életük következtében. A szép és hatalmas érzéseket, amelyeket nagy idők irodalma tükröz, felcserélik saját imitált, megromlott, szennyes és görcsös érzéseikkel, amelyeknek mindenesetre van félnivalójuk az értelem fényétől. És értelemnek neveznek valamit, ami valójában nem az, mivel szemben áll a nagy érzésekkel. Az értelem és az érzés egyaránt elfajult, és rossz, terméketlen ellentmondásba került egymással abban az időszakban, amikor a kapitalizmus végéhez közeledik. A fellépő új osztálynak viszont – és mindazoknak, akik együtt küzdenek vele – az értelemmel és az érzelemmel nagy, termékeny ellentmondásában van dolguk. Minket az érzelmek értelmünk legvégletesebb megfeszítésére szorítanak, és az értelem megtisztítja érzelmeinket.

JURIJ NYIKOLAJEVICS DAVIDOV
(1929–)

Szovjet filozófus, esztéta. Érdeklődésének középpontjában a művészetszociológia és az esztétikatörténet áll. Behatóan vizsgálja a művészeti recepció történeti változásait. Művei magyarul: *Munka és szabadság* (1965), *A művészet és az elit* (1975).

A MŰVÉSZET ÉS AZ ELIT

(Bevezetés)[1]

A *tudomány* útja a tárgyi világ lényegéhez, törvényeinek, belső szerkezetének megragadásához az érzékileg adott felbontásán, a jelenség teljességének feldarabolásán keresztül vezet; vele szemben a *művészet* egyetlen pillanatra sem vonatkoztathat el a jelenség érzéki formájától, annak közvetlenül adott mivoltától, megjelenési módjától, mivel a művészet éppen ezeknek köszönheti megkülönböztető sajátosságát. Minél mélyebben hatol a tudós a „dolgok lényegének" titkaiba, annál kevésbé érdekli, hogy a dolog elméletileg létrehozott „képe" megfelel-e a róla alkotott mindennapi elképzeléseknek, a beidegződött befogadási tradíciókkal és sztereotípiákkal összecseng-e, a köznapi megfigyelések evidenciájának és hitelességének nem mond-e ellent. A művészet viszont, hacsak nem akarja feladni őseredeti sajátosságát, kénytelen a „dolgok lényegét" úgy kihámozni külső burkukból, hogy közben mit se gyengüljön állandó kontaktusa a dolgok jelenségoldalával, érzéki mivoltával, külső arculatuk közvetlenségével, hogy megmaradjon a befogadás és a szemlélet hitelességének és érzéki evidenciájának szintjén. A művész a jelenség alakját megváltoztathatja, deformálhatja, más-más távlatokba és méretekbe transzponálva reprodukálhatja, mindamellett azonban a jelenségnek meg kell őriznie jelenség volta valamennyi specifikus jegyének közvetlenségét és érzéki szemléletességét. Míg a tudományos gondolkodás szétzúzza a befogadás érzéki képét, a képzetek szemléletes kontúrjait összezilál-

ja, és ezáltal ezek teljességét a dolgokkal kapcsolatos, logikailag tagolt, diszkurzív fogalmak sokaságává alakítja át, addig a művészi tudat számára járhatatlan a dolog lényegi tartalmába való alámerülésnek ez az útja: „a közvetlen logikai közvetítése" nem a művészet eleme, a jelenség tarka színpompájának feloldása az absztrakció egytónusú hátterében nem a művészet feladata, a „szürkével szürkére" festés nem a művészet hivatása. Éppen az az ismeretelméleti sajátosság ruházza fel a valóság esztétikai birtokbavételét egy olyan tulajdonsággal, amelyet – szemben a gondolkodás logikai értelemben fogalmi formájával – a megragadás közvetlenségeként (a jelenség érzéki adottságának és szemléletességének lerombolása által közvetítetté nem vált megragadás közvetlenségeként) jellemezhetünk.

Azt látjuk tehát, hogy a művészet ugyanabból a talajból táplálkozik, mint a mindennapi tudat, amely naivan, előzetes tudományos kritika (és még inkább mindennemű elméleti-ismeretelméleti szkepszis) nélkül úgy fogadja el a dolgokat, ahogy azok vannak, ahogy az ember a „köznapi használat" során beléjük ütközik, és amely mindaddig, amíg ez a megközelítés nem gátolja a „mindennapi élet" szférájában a helyes tájékozódást, mélyen *igaz* tudat. Ezzel a a körülménnyel függ össze a művészet egy másik jellegzetessége is: az a törekvése, hogy az egyszerű emberi érzelmek általános és egyetemes nyelvén szóljon, amely minden érzékileg normálisan fejlett ember közös nyelve, valamint ebből eredően az a hite, hogy az igaz műalkotás elvileg általános érvényű és közérthető. És míg a tudós számára többnyire meglehetősen közömbös, hogy milyen valamely dolog elméleti úton rekonstruált „hiteles képének" viszonya a róla kialakult köznapi elképzelésekhez, „hasonlít"-e ez a kép az utóbbiakhoz, addig a művész rendszerint arra törekszik, hogy a dolgok mindennapi („naiv", „közvetlen") befogadásmódjának szilárd talajára építkezzék, hogy megmaradjon e befogadásmód által megszabott általános követelményeinek keretei között még olyankor is, amikor arra kényszerül, hogy a dolgokról alkotott hagyományos elképzelésekkel vitába szálljon, elvesse őket, és helyükbe újakat állítson (olyanokat, amelyek az érzékileg adott világ anyagi-gyakorlati elsajátítása egy újabb szakaszának felelnek meg).

Ebben az értelemben azt mondhatjuk, hogy a művészet remekei azt az általános emberit, azt az egyetemest szublimálják, amely egy nép (nemzet) esztétikai-érzéki befogadástípusát jellemzi, azét a népét, amelyhez a művész – a műremek alkotója – tartozik. A remekművek-

ben kapnak szilárd formát, bennük testesülnek meg a legmagasabb fokon a világhoz fűződő emberi-érzéki kapcsolatok legáltalánosabb formái, tehát az érzéki viszonyoknak azok a legáltalánosabb formái, amelyek már nem objektumként, hanem *szubjektumként*, nem tárgyként, hanem *aktív képességként* – a világ látásának, hallásának, tapintásának, a fölötte érzett örömnek és szomorúságnak stb. a képességeként – adottak. A művészet éppen a valóságnak (amely a szó tágabb értelmében egyaránt magába foglalja a „külső természet" és a „társadalmi lét" valóságát is) ehhez az összemberi, egyetemes esztétikai-érzéki megközelítéséhez apellál, mint legfőbb bírához, és a maga objektív kritériumait éppen azokban a törvényszerűségekben találja meg, amelyek e szemléletmód szükségszerű történeti fejlődésében uralkodnak. Ebben rejlik az igazi műalkotás általános értékének, egyetemes érvényének és közérthetőségének valóságos forrása is.

Ez viszont azt jelenti, hogy míg a tudomány attól általános érvényű és egyetemes, hogy általánosak és egyetemesek tárgya (a természet és a társadalom) benne tudatosított törvényszerűségei, addig a művészet a valóság *érzéki formáinak* analóg tulajdonságaitól kap hasonló jelentést, azon formákétól tehát, amelyek ugyanazt a tárgyat *jelenségoldala, közvetlensége, szemléletessége* – egyszóval: az emberi tudat számára megjelenő érzéki adottsága – felől fejezik ki.

A művészet valósághoz való viszonyának sajátossága itt abban fejeződik ki, hogy a művészet ezeket az *objektív* érzéki formákat *szubjektív* formákban – a világ emberi-érzéki „birtokbavételének" formáiban, a befogadás és a szemlélet formáiban, a látási, hallási, tapintási stb. képesség, és ezekkel összefonódva az öröm és a felháborodás, a bánat és a lelkesedés képessége különféle formáiban jeleníti meg. Ezért a tudománnyal szemben, amely a társadalom életében közvetve, eredményeinek az anyagi-tárgyi tevékenységben (az iparban, a szó tágabb értelmében vett gyakorlatban) való alkalmazhatóságával igazolja létjogosultságát, a művészetnek ezt közvetlenül kell elérnie, oly módon, hogy alkotásai közvetlenül az ember eleven érzéki valóságába „eresszék gyökerüket", közvetlenül „tárják" az emberek elé a bennük testet öltött érzelmek, hangulatok és asszociációk általános érvényű és értékű mivoltát.

Műalkotás az ember közvetlen érzéki életének atmoszféráján kívül nem létezhet: mihelyt az esztétikai tudat bármely szférája tőle elkülönül, elszakad, a művészi tevékenység termékei puszta kövületekké, megfejthetetlen hieroglifákká válnak; a szobor egyszerű márvány-

tömbbé, a szimfónia hangok halmazává, a festmény foltos ronggyá lesz. Az emberek jelen fájdalmai és örömei, szenvedéseik és gyönyörűségük – íme, ez alkotja azt a hiteles „étert", melyben a művészet a maga egészében, és minden egyes alkotás külön-külön lebeg. Ebben az értelemben a művészet mindörökre „korszerűségre kárhoztatott". És a múlt nagy művei csak annyiban élik túl saját korukat, amennyiben sikerül más, utánuk következő korok számára is korszerűvé válniuk (vagy maradniuk). Az egyetemes művészet remekműveinek nagysága éppen ebben az újra és újra meghódított, „folyamatos" korszerűségben rejlik. A művészet létezésének őseredeti feltétele a nép életének közvetlenségével való nyílt és közvetlen kapcsolata; a művészet egyetemességének, általános emberi jellegének és általános érvényességének titka éppen e kapcsolat egyetemességében és mindenoldalúságában áll. E kapcsolat társadalmi formái pedig a művészet létezésének reális formái.

A művészetnek ezek az éppoly elemi, mint amennyire általános esztétikai-szociológiai jellemzői már fejlődésének korai fokain szilárdan kialakultak. Ezek tették lehetővé, hogy a művészet olyan egyetemes emberi szférává váljék, amelyhez a legkülönbözőbb társadalmi csoportok, osztályok, rétegek folyamodhattak a maguk szokásainak, ízlésének és érzelmeinek egyetemes érvényre és értékre emelése, saját világfelfogásuk egyetemes és kizárólagos igazságának alátámasztása végett. Ez az oka annak, hogy bizonyos (történelmi koronként változó) művészeti ágak minden ideológiai rendszer struktúrájának nélkülözhetetlen alkotórészévé váltak, segítségükkel a társadalom egyik vagy másik osztálya uralkodó eszmék és elképzelések gyanánt juttathatta kifejezésre saját érdekeit.

Így, az alkotó (az ikonfestő, a templom építőmestere vagy az egyházi zeneszerző) teremtő képzeletének „varázsgömbjén" keresztül a feudális keresztény ideológia bonyolult és elvont fogalmai eleven, szemléletes képekben jelentkeztek, amelyek közvetlenül feltárták minden hivő, az egész gyülekezet számára ideológiai lényegét, e „lényeg" alapvető tendenciáját, általános „intencióját" (hogy Edmund Husserl fenomenológiájának terminusával éljünk). De ezek a képek a hivő lelkének mindig valami többet is sugalltak, mint amennyit a legmeggyőzőbb ünnepi prédikáció önmagában közölhetett. A „kifejezhetetlen" (legalábbis a skolasztikus retorika szőrszálhasogató logikai eszközeivel kifejezhetetlen), vagy még pontosabban, az, ami a hivők tömege számára, intellektuális fejletlenségük folytán felfoghatatlan volt, a művészet mágiájának, hip-

notizáló erejének révén „közvetlen kinyilatkoztatássá" vált minden ember számára.

A felemelkedő polgárság így használta fel a művészetet arra, hogy a maga száraz, racionális, formális – „jogászi" – ideológiai rendszerét egyetemes érvényűvé és mindenki számára elérhetővé tegye, a melegség és a nagyság, a bensőségesség és a fenség jegyeivel felékesítse. Azt a komor viseletet pedig, amelyben 1789–1793 francia forradalmárai végigjátszották a maguk világtörténelmi drámáját, nem annyira az akkoriban oly felmagasztalt köztársasági Róma divatja szerint szabták, mint azoknak a kosztümöknek a mintájára, amelyeket a párizsi színházak ruhatervezői húztak Racine és Corneille hőseire.

A művészetnek ez a funkciója az elvont filozófia síkján Fichte nevezetes formulájában tudatosodott: a művészet „a transzcendens szempontot átülteti a mindennapokba": az ideológusok (adott esetben az idealista filozófusok) szempontját a „mindennapi tudat" szempontjává, a „kevesek" szempontját „mindenki" szempontjává alakítja át.

Azonban minél messzebb jutott az osztálytársadalom a fejlődés útján, minél tovább haladt előre a társadalmi differenciálódás, minél inkább mélyült a szakadék a nép, a tömegek „mindennapi tudata" és a művelt osztályok „kulturális tudata" között, annál kevésbé felelt meg a művészet egyetemességéről szóló hagyományos elképzelés azoknak a valóságos formáknak, amelyekben a művészet a társadalmi élet felszínén jelentkezett, amelyekben társadalmi „létezése" megszerveződött, amelyek közt kapcsolata a népi tömegekkel, a közönség legkülönfélébb kategóriáival realizálódott.

Abban a társadalomban, amely antagonisztikusan szemben álló osztályokra hasad szét, és számtalan egymástól elkülönült, szakmai, politikai, kulturális, ideológiai, műveltségi korlátokkal szétválasztott társadalmi alcsoportra tagolódik, az emberek viszonya a művészethez – amely maga is elkülönült társadalmi organizmus, a szellemi termelés rendszerének egy különleges láncszeme és a tevékenység egy szűk szakterülete –, nyilvánvalóan nem lehetett azonos típusú. Ellenkezőleg, különböző társadalmi csoportok (rétegek, alcsoportok stb.) képviselői a művészethez való viszony más és más, egymástól lényegileg eltérő jegyeit alakították ki. Egyes csoportok meghittebb társadalmi viszonyban voltak a művészettel (mintegy a „kulisszák mögül" nézték), mások már messzebb álltak tőle (ők „a zsöllyéből" szemlélték), és végül voltak, akik egészen távol kerültek tőle (csak a „kakasülő" hátsó soraiból nyújtogathatták a nyakukat). Ezzel összhangban, egyesek számára a

művészet közvetlenül érthetőnek tűnt, míg mások a művészethez, sajátos tartalmához, „lételeméhez" csak számtalan „közvetítő" láncszem legyőzése után juthattak el, és az út odáig igen göröngyös és bonyolult volt. Voltak, akik előtt a művészet közvetlenül és „egyszerre" föltárulkozott; számukra már a műalkotásról kapott első benyomás azt a legfőbbet és legalapvetőbbet tárta föl („sugallta"), amit a szerző ki akart fejezni: az alkotó alapvető álláspontját, esztétikai intencióját. Másoknál a műalkotás megértése számos magyarázatot igényelt (a tematikus tartalomtól az alkotás technikájáig), mert csak ezzel a segítséggel tudták magukat beleélni abba a tőlük alapjaiban idegen művészi pozícióba, abba a nézőpontba, amelyből egyedül nyílik mód az alkotás adekvát befogadására. A harmadik csoport tagjai számára ez a beállítottság, ez az intenció már olyannyira idegen és oly mélyen ellentétes a saját élethelyzetükkel, hogy bizonyos típusú művek megértése elől eleve elzárkóznak.

Mindez belsőleg antinomikussá tette magát a művészetet is; a művészet föloldhatatlan ellentmondásba került önmagával. A valóságban ez úgy jelentkezett, hogy a művészet homogén szféráján belül különféle „ágazatok" kezdtek elkülönülni, eleinte még csak alig-alig kivehető „pólusokként", majd később már többé-kevésbé önálló képződményekké szilárdulva: kialakult a népi művészet és az úri művészet, a nem hivatásos és a hivatásos művészet, a tömegnek szóló művészet és az elithez szóló művészet, a közönség művészete és a művészek művészete stb.

A művészet azzal a veszéllyel találta szemben magát, hogy vagy konkrétságát veszíti el, vagy egyetemességét; vagy mélységéről mond le, vagy közérthetőségéről; vagy „személyes" mondanivalóját adja föl, vagy általános emberi jelentését. A művészet a gyakorlatban vagy egykori mindenkihez szóló jellegét és közérthetőségét veszítette el, és – a maga „privilegizált" szféráiban – közvetlenül, kiegészítő magyarázatok nélkül csak a „beavatottak" többé-kevésbé szűk köre számára volt hozzáférhető és érthető (ez lehetett egy művelt osztály, különféle elitek, hivatásos művészek zárt köre vagy egyéb kis szociális alcsoportok). Vagy pedig közvetlenségét adta fel, és mindenkihez szóló jellegét, közérthetőségét közvetve, kerülő utakon hódította vissza; nem esztétikailag érzéki, képi-művészi struktúrája révén, hanem külsőleges fogalmi tartalmak bevonásával, amelyeket a társadalmi tudat politikai, jogi vagy morális területeiről kölcsönzött (az úgynevezett illusztratív művészet).

A művészet valóságos fejlődéstörténete az antagonisztikus osztálytársadalom feltételei között tehát azt a képet mutatja, hogy a művészet

és a nép közvetlen élete között egyre mélyül a szakadék, *a művészet elveszti közvetlen kapcsolatát a tömegek esztétikai tudatával*, és ezzel összhangban az egyetemesség, az általános érvényűség és a közérthetőség – a művészetnek ezek az őseredeti meghatározó vonásai, a *lényegi jegyei* – a művészi gyakorlat és az esztétikai elmélet legbonyolultabb *problémájává* alakulnak át. Ugyanis egyrészt empirikusan, a társadalmi élet felszínén, a polgári valóság „jelenségszférájában" olyan helyzet alakult ki, amelyben a művészet e jellemzői mind üres közhellyé és annak a történeti formának puszta idézgetésévé váltak, amelyben a művészet, fejlődésének korai szakaszában, még valóban élt. Másrészt viszont továbbra is megingathatatlan elméleti bizonyosság maradt, hogy a művészetnek még ebben a helyzetben is meg kell őriznie ezeket a lényegi jellemzőit, meg kell valósítania általános emberi jellegét és egyetemességét, meg kell tartania általános érvényű és közérthető jellegét, mert ellenkező esetben megszűnne művészetnek lenni, lemondana eredendő természetéről és társadalmi funkciójáról.

E mélyreható történelmi antinómia egyrészt a művészet általános emberi lényege és alapvető társadalmi funkciója, másrészt a társadalmi élet felszínén való jelentkezése, létezési módja között olyan rendkívüli elméleti nehézségeket okozott, amelyeken sokszor futottak zátonyra a legragyogóbb esztétikai koncepciók is. És minél tovább éleződött ez az antinómia, minél kevésbé felelt meg egymásnak a művészet „lényege" és „jelenségoldala", annál ellentmondásosabbakká váltak a művészet „természetéről" szóló esztétikai fejtegetések, és annál kevésbé feleltek meg a valóságos helyzetnek.

Ugyanez az antinómia volt a „titkos" forrása a művészet közérthetősége körüli elméleti zűrzavarnak is, amelyet a XIX–XX. század művészeti fejlődése állított előtérbe. Ez a zűrzavar a probléma számos aspektusát elködösíti és eltorzítja, tudományos tartalmát misztifikálja, gátolja gyakorlati-politikai értelmének és jelentésének feltárását. Ezért, ha a művészet közérthetőségének kérdését akarjuk vizsgálni, már az első lépéseknél sort kell keríteni az elméleti talaj „megtisztítására", hogy minél világosabb képet alkothassunk legfontosabb és leglényegesebb tartalmi részleteiről, egyszersmind a „kísérő" esztétikai problémák egész komplexusával való belső összefüggéséről.

Az elméleti talaj efféle megtisztításának egyik legfontosabb szakaszát az elitariánus művészetkoncepciók bírálatának kell alkotnia, mivel ezek a koncepciók nemcsak a művészetnek a nép számára való közérthetősé-

gével kapcsolatos kérdések megoldását, hanem már a probléma helyes felvetését is akadályozzák, félreismerve valóságos tartalmukat és konkrét történelmi jelentőségüket.

Objektív tartalmuk szerint azok az elitariánus tendenciák, amelyek a művészet értelmének és funkciójának különféle felfogásaiban mind ez idáig jelentkeztek, azt az általuk leírt tényt tükrözik, hogy a művészet és a társadalom, a művész és a nép között egyre mélyülő szakadék húzódik; e szakadás szükségszerű következménye a munkamegosztás antagonisztikus kizsákmányoló formájának (amely a legélesebben az állammonopolista kapitalizmus feltételei között juttatja felszínre valamennyi antinómiáját). Elitariánus tendenciák elkerülhetetlenül jelentkeznek az esztétikai gondolkodás egész története folyamán, minthogy a művészet a szellemi tevékenység egy különleges – privilegizált – szférájává való átalakulás útjára lépett, maga is része volt a „szellemi" munka „fizikai" munkától való elkülönülési folyamatának –, ami viszont kisebb-nagyobb mértékben jellemzi az összes osztályokra tagozódó antagonisztikus társadalomalakulatot.

Igaz, amíg megmaradt a társadalom osztályokra (vagy rétegekre) tagolódása, az elitariánus tendenciák tiszta formákban nem jelentkeztek és nem álltak össze teljes elméletekké. Ehelyett beleoldódtak olyan világnézeti struktúrákba, amelyek réteg- vagy osztálykategóriákkal operáltak, és társadalmi tartalmukat nyilvánvalóbban juttatták kifejezésre. Amikor viszont a polgári társadalom ellentmondásai már a tömegek forradalmi fellépéseiben törtek a felszínre, ez a fejlődés egyszerre általában kérdésessé tette, hogy vajon lehetséges és célszerű-e egyáltalán a társadalom osztályokra (vagy rétegekre) való felosztása, és az olyan társadalmilag meghatározott kategóriákat, amelyen az „osztály", a „réteg" stb. más, jóval homályosabban körülhatárolt és meghatározott fogalmak váltották föl: az „elit", a „tömeg" stb.

Annak a ténynek, hogy a polgári filozófiatörténeti és szociológiai konstrukciókban ezek a fogalmak nyomultak előtérbe, kettős jelentése volt. Egyrészt azt bizonyította, hogy a társadalmi tagozódás korábbi módja már kezdett kimerülni, és ebből következően érlelődött a forradalmi átalakulás szükségszerűsége. De másrészt arról is árulkodott, hogy a polgári ideológusok a valóságos társadalmi átalakulást egy pusztán verbálissal próbálták pótolni: a pontos és konkrét társadalmi fogalmak helyébe sokkalta szétfolyóbbat és meghatározhatatlanabbakat állítottak. Ez a tény egyfelől tehát arról tanúskodott, hogy a társadalom-osztály-

(vagy réteg-) tagozódása történelmileg már elavult, és így napirendre került egy gyökeresen új típusú, osztályok nélküli, vagyis kommunista társadalom szükségessége. Másfelől viszont azt is tanúsította, hogy a polgári ideológusok a társadalmi egyenlőtlenség szükségszerű voltát úgy próbálják alátámasztani, hogy a társadalmat az „elit" és a „tömeg" eredendően „örökkévaló" kategóriáira osztják fel.

Ez a kettősség jellemezte az elitariánus művészetkoncepciókat is, amelyek fellépése (akárcsak a hasonló történetfilozófiai és szociológiai koncepcióké) a XIX. század második felére tehető, arra az időre, amikor egyrészt nyilvánvalóvá vált a polgári demokrácia kilátástalan válsága, másrészt először hallatott magáról az új, a proletár demokrácia; amikor megkezdődött az úgynevezett szabad kapitalizmus átmenete legmagasabb stádiumába, az imperializmusba, és ugyanakkor mind világosabban rajzolódott ki a társadalom átépítésének alapvetően más, kommunista perspektívája.

Ez az oka annak, hogy – jóllehet elitariánus *tendenciák* a művészet értelmezésében az esztétikai gondolkodás egész története folyamán megfigyelhetők, sőt a német romantikusok és főképp Schopenhauer esztétikájában e tendenciák elitariánus eszmék *rendszerévé* szilárdultak – elitariánus *koncepciókról*, a szó szűkebb és pontosabb értelmében, csak Nietzschétől kezdődően beszélhetünk.

DÉSI HUBER ISTVÁN
(1895–1944)

Festő, grafikus. Esztétikai nézetei a munkásosztály álláspontjára helyezkedő művész eszméit tükrözik. Írásaiban szenvedélyesen kutatta a festészet formanyelve és szociális tartalma közötti összefüggéseket, a stílusfejlődés társadalmi indítékait. Művei: *A művészetről* (1959), *Művészeti írások* (1975).

A FESTŐI MÓDSZER KÉRDÉSE[1]

Visszanézve eddigi kísérleteinkre, azt kell mondanom, először a tartalom túltengése, másodszor a formarendszer egyoldalúsága akadályozta meg úgy a tartalmat, mint a formát egységesítő festői módszer kialakulását. A forma és a tartalom ugyanis szüntelenül átjátszanak egymásba, de csak a festői módszerben válnak egységessé: stílussá. Az alakítási folyamatnak ezt a mozzanatát még nem tettük vizsgálat tárgyává, pedig az egyes korok művészetének szemléleti módja épp itt látszik a legtisztábban. Gondolati, motívumbeli, tartalmi elemek hasonlósága, sőt azonossága a legkülönbözőbb korok művészetében kimutatható; a görög, a római festészet mitológiai alakjait megtaláljuk a renaissance, a barokk kor művészetében, a bizánci piktúra szentjeit, mártírjait a quattrocento, a renaissance festészetében, de azért ezek a stílusok mégis mások, s ami őket megkülönbözteti, épp a festői eljárás, a metódus. De tovább megyek; a XVI. század óta a paraszt, a munkás állandó tárgya a festészetnek: Velasqueznél már felbukkan, Chardinnél, Le Natinnél jelen vannak, s a holland festők egész soránál majdnem rájuk épül a kép, hogy később Millet, Van Gogh művészetét teljesen betöltsék. Meunier rajzaiban már az üzemmel is találkozunk, és Van Gogh egyik képén megjelenik a gyár, hátul a vörös nappal, de azért művészetük mégis különböző korok szellemének megnyilatkozása, s ami megkülönbözteti őket, az megint csak a szemlélet, a festői módszer. – A következőkben megkísérlem ezt a különböző stílusokban kimutatni.

A bizánci festészet hideg fensége, világnézetének abszolutizmusa

nem tárgykörében, hanem szemléleti módjában él: „a pertraktálás rideg rangossága, az ünnepélyes merev arany háttér elvontsága, félelmetes tértelensége és az ábrázolás szkematikus jelvényekre fogott hideg kalligráfiája azok a stílusjegyek, melyek időtlen távlatba és emberfölötti magaslatra lendítik" ... alakjait. „A középkor theocentrikus (istenközépű) lelkét ... vallásos szemléletét a képek hierarchikus tagozódásában, a léptékben, a színek ikonografikus szigorúságában, s a formáknak a test létet megvető torzulatában" ... (*Artinger:* Derkovits. Ars Hungarica) fejezi ki. A renaissance szemlélete plasztikus volt. Homogén színfelületek álltak egymás mellett, s a formát egyazon színnek világosabb-sötétebb fokozataival domborították ki. A festő kemény lokális színekből indult ki, és hosszadalmas lazúros eljárással teremtett egységet az egymás mellett közömbösen álló színfoltok közt. A barokk áttörte ezt a plasztikus síkot, s egy zsúfolt, izgatott rendszert talált fel érzéseinek kifejezésére. A forma széttöredezett, a vonalak elmosódtak, s a színek tónusokká váltak. A renaissance vízszintes-függőleges szerkezete átment diagonális irányba. A rokokó lágy, nőies harmóniákat hozott gyöngéd, kevert színekkel, és helyenként az impresszionizmust anticipálta. Mindezek a rendszerek a quattrocento felfedezéseire a tudományosan meghatározott illuzionista térszerkezetre (perspektíva), az emberi test tudományosan felkutatott szerkezetére (anatómia) és a színek ugyancsak tudományosan átgondolt tulajdonságaira (Leonardo: Trattato della Pittura) épültek.

Ezeket az elveket a cinquecento fejezte ki éretten, a barokk áttörte, a rokokó elmosta, és David hiába próbálta visszaállítani, a szétesés fokozódott, s a festői szemlélet kaotikussá vált. Az egész XIX. században végighúzódott ez az oszlási folyamat, de vele párhuzamosan haladt az új szemlélet kialakulása is. A festészet, mint minden művészet, az emberi egyéniség gondolat-, érzésvilágának kifejeződése, formába állása, s ahogy ez az egyéniség változik (a kollektív társadalomban is), úgy változik a szemlélet, a módszer, respektíve a tartalom, a forma, a stílus is. Goya, Delacroix azok a festők, akiknek művészetében az új ember új festőisége megjelent; az ő műveikben jut szóhoz a modern ember szellemének komplikált zeneisége. Az impresszionisták egész csomó felfedezéssel gazdagítják az új szemléletet: fényfestés, levegőperspektíva, a színek kölcsönhatása, komplementer színek. – Cézanne összegezi az elért eredményeket, ő az első modern téralakító, formaépítő; míg a renaissance-ban az egymás mellé rendelt homogén színfoltok rideg harmóniájára épült a kép, az új rendszerben az egymásba

átcsapó színek küzdelméből nő ki a forma, a kép. De ezt a küzdelmet nem a véletlen vagy a festő szeszélye, hanem a természetben végbemenő események megfigyeléséből leszűrt törvények irányítják. A természetet ismét meglesik, és a víziót az így ellesett festői történések együttese adja. A különbség a régi és az új szemlélet között ez: ott a szín másodrendű, a dolgok tartozéka, itt ő a lényeg, s a dolgok belőle épülnek; ott szigorú, merev konvenciók, itt forró, folytonos alakulásban levő törvények; ott leszűrt tapasztalatok hideg formulái, itt a tapasztalat maga.

A középkor, a renaissance festői egy többszázéves műhelygyakorlat hagyományaiból kinövő hosszadalmas és spekulatív eljárással dolgoztak; ez jó volt akkor, mert az egyén érzésvilágát is kemény vallásos és hierarchikus szabályok korlátozták, de a reformációból kiindult modern ember már túl lassúnak találta eljárásukat. Nem véletlen, hogy a barokk festők találták fel az ún. „fa presto" eljárást, ez – mint a neve is mutatja: csináld gyorsan – sokkal alkalmasabb volt bizonyos mértékig már pillanatnyi, izgatott érzéseik kifejezésére, de még náluk is megvolt az előzetes mesterkedés (bolus alap), Watteau, majd Goya, az angoloknál Constable rajtuk is túllépett, előkészítve az impresszionisták spontán eljárását; notabene itt sem hiányzott a hideg átgondolás, az ún. rendszerezés, de az egyén ösztöne, intuíciója lett a tulajdonképpeni alap. A láthatáron feltűnik Cézanne alakja, s vele azok a problémák, amik részben még ma is megoldásra várnak: a képsík analízise, a formák színnüanszokból való képzése, a képtér kialakulása, röviden: a kép anatómiájának felkutatása. Már nem a témából indulnak ki, mint régen, hanem a motívumból, s a tér nem a szem illúziója, vagy valamely terület körülhatárolása, hanem a kiterjedés megfogalmazása: míg a képtér különböző nagyságú testek, különböző metszésű síkok viszonylataiból deriválódik. Ugyanakkor a színek a természet örökké mozgó jelenségeinek változataiba ágyazzák az egyén élményeit; egyik szín a másikat áthatja, megváltoztatja, új életre kelti, és nemcsak hidegen átgondolt, hanem forrón átérzett állapotban, a pillanat vehemenciájában válik igazsággá. Így robbantja szét az egyén megváltozott érzésvilága a régi világ szellemi felépítményét, és fejezi ki a körötte mozgó materiális lét folyton fokozódó dinamizmusát. Az új világszemlélet hat itt és fejeződik ki nem holmi elgondolásokban, hanem magában a festői szemléletben; a művészet, a festészet területén ez az igazi forradalom, és nem a haragos vagy kenetes deklamáció, akármilyen szándék érdekében.

Az izmusok apokalipszise jött, s vele egy éles fordulat. Van Gogh-

nál, Cézanne-nál egy pillanatra feltűnt a világ új képe, mint egy vízió, csupa sejtelem és mégis egyszerű, értelmes: a szemlélet tüzében izzó ősmatéria. Az izmusok forrongásában ez a tiszta értelem összezavarodott – megint Ortegára kell utalnom, aki szerint a régi művészek a világot akarták kifejezni, az újak a világ szerkezetéről alkotott fogalmaikat, tehát nem a világot egy kor szellemében, hanem a szellemet egy darab világban. Ha ez hiba, úgy szükségszerű hiba. A mai ember szelleme más, mint a régié; érzékszerveit mindenféle találmányok segítségével oly tüneményekre vizsgálatára teszi képessé, amik eddig zárva voltak előtte. A világkép új fogalmazása van soron, s ez természetszerűleg egy csomó téves kísérlet keretében történik. De ezt a munkát csak egy már kialakult, s nem a mi alakulóban levő társadalmunk művészei fejezhetik be. Fő tévedésünk épp az volt, hogy a felfedezések mohó mámorában ezt az épp elkezdett valamit véglegesnek képzeltük, de a szerkezetiség, a szerkezetnek ez a mindennél előbbrevalósága, ami a kubizmust jellemezte, helyes volt. Értsük meg: volt!

Változatlanul vallom ma is, hogy művészetünk teste-lelke modern kell hogy legyen, de ez a modernség nem lehet sem egy mégoly forradalmi irány napi kérdéseinek ábrázolása, sem a szakma soron következő fázisa. Többre van szükségünk. Művészetünk gyökereinek az emberi lélek legtávolabbi zugába is el kell érnie, csak így szívhat fel minden életnedvet magába; emellett vissza kell állítanunk a kutatómunka becsületét is. Adatokra van szükségünk, s egy olyan festői módszerre, melyben él a múlt életrevalósága, de magába foglalja az új vívmányokat is, egyszóval valóban napjaink világszemléletét fejezi ki. Az ábrázolás már nem lehet valaminek a puszta lerajzolása vagy lefestése, hanem mindama festői, téri, pszichológiai, társadalmi és más adatok összege, mely a megfigyelés, a tanulmányozás, majd az alakítás alatt a festői érzék-tudat, sőt tudatalatti világában képpé alakul. Az új festői szemlélet valahol itt érintkezik az új tudományos világszemlélettel, melynek einsteini axiómája, ha jól megértettem, ez: „a dolgokat időben és térben együtt kell nézni". A modern festőnek sokat emlegetett törekvése, az a bizonyos „együttlátás" körülbelül ugyanezt jelenti. Ismét Cézanne szellemét idézem, ő mondja valahol: „úgy kell lefestenünk, ami előttünk van, hogy benne legyen mindaz, ami körülöttünk történik", a vízió így téri elemekre támaszkodik, de az időben jön létre, és nemcsak eredménye – összege is megfigyeléseinknek. – Erről mondtunk le, mikor az ábrázoltnak csak politikai lénye és társadalmi hovatartozása iránt érdeklődtünk, megelégedve e két ténynek egy modernes formalizmusba

való foglalásával, és ezt kell kiindulópontnak vennünk most, hogy felismertük tévedésünket. Tagadom, hogy ezért fel kellene adnunk osztálytudatunkat. Ellenkezőleg! Úgy érzem, hogy csak ezzel fejezhetjük ki. A festészet a szemléletnek egy ősi módja, s az ember a világban elfoglalt helyzetét próbálja megérteni, kitapintani vele; szemben az elvont, spekulatív tudományos szemlélettel, érzékletes, naiv, ösztönös; képzeteit, színeit tudatalatti életünk izgalmai mozgatják, s ami döntő benne: az élmény. Az élmény, ha az ember hű marad az érzelmeihez, mindig indulatba megy át, s ez az indulat, ha őszinte, mindig abba a talajba ereszti gyökereit, onnan szívja nedveit, mellyel tudva-tudattalanul egynek érezzük magunkat, s amelynek kifejezése ösztönös vágyunk. A szellem elváltozása valahogy így fejezi ki a test életét.

BORISZ MIHAJLOVICS EICHENBAUM
(1866–1959)

Szovjet irodalomteoretikus, a húszas évek ún. „formalista iskolájának" jeles képviselője. Az orosz irodalom klasszikusaival foglalkozó írásaiban érzékenyen elemzi a művek belső formavilágát. Műve magyarul: *Az irodalmi elemzés* (1974).

HOGYAN KÉSZÜLT GOGOL KÖPÖNYEGE

(Részletek)[1]

I

A novella felépítése jelentős mértékben attól függ, milyen szerepet játszik szerkezetében a szerző egyéni *hangja,* vagyis, hogy ez a hang olyan szervező egység-e, amely többé-kevésbé az *elbeszélés* illúzióját kelti, vagy csupán formálisan kapcsolja össze az eseményeket, és ezért mintegy kiegészítő szerepe van. A primitív novella, akárcsak a kalandregény, nem ismeri az elbeszélést és nincs szüksége rá, mivel egész érdeklődését, minden mozgását az események és a helyzetek gyors és sokrétű váltakozása határozza meg. A motívumok összefonódása és indokolásuk – ez a primitív novella szervező elve. Ez a komikus novellára is érvényes, melynek alapja az anekdota és amely önmagában, az elbeszélésen kívül is bővelkedik komikus helyzetekben.

Egészen más lesz a felépítés, ha a téma önmagában, mint az indoklás segítségével összefonódó motívumok halmaza, többé nem játszik szervező szerepet, vagyis ha az elbeszélő így vagy amúgy előtérbe nyomul, mintha a témát csupán egyes stilisztikai fogások összekapcsolására használná. A (jelen esetben minimálisra zsugorodott) téma súlypontja átkerül az elbeszélés módszereire, a komikus főszerepet a szóviccek játsszák, melyek vagy egyszerű szójátékok, vagy pedig kisebb anekdotákká fejlődnek. A komikus hatást az elbeszélés *modora* kelti. Ezért az ilyen felépítés tanulmányozása szempontjából éppen azok az *apróságok* fontosak, amelyekkel a történet teli van tűzdelve – mihelyt eltávolítjuk

őket, a novella szerkezetileg szétesik. Meg kell különböztetnünk kétféle komikus elbeszélést: 1. mesélő és 2. ábrázoló. Az elsőre a tréfák, értelmi szóviccek stb. jellemzők; a második a szómimika és gesztus fogásait alkalmazza, s eközben különleges komikus artikulációkat, hangszóvicceket, bizarr mondattani elrendezéseket stb. eszel ki. Az első az egyenletes beszéd benyomását kelti; a második mögött gyakran szinte színész rejtőzik, úgyhogy az elbeszélés a játék jellegét ölti, és a szerkezetet nem egyszerűen az egymásba kapcsolódó tréfák füzére határozza meg, hanem a mimikai-artikulációs gesztusok rendszere...

A gogoli szöveg alapja – az elbeszélés, a szöveg élő beszédképekből és beszédemóciókból tevődik össze. Mi több: ennek az elbeszélésnek az a tendenciája, hogy nem egyszerűen elmesél, nem egyszerűen beszél, hanem mimika és artikuláció segítségével ábrázol – a szavakat és a mondatokat nem pusztán a logikai beszéd elve alapján választja ki és kapcsolja össze, hanem inkább a kifejező beszéd elve szerint, amelyben különleges szerep jut az artikulációnak, a mimikának, a hanggesztusoknak stb. Innen ered a hangzásbeli szemantika jelensége Gogol nyelvében: a szó hangburka, hangtani jellemzése Gogol beszédében a logikai vagy anyagi jelentéstől függetlenül, *jelentéssel bír*. Az artikuláció és akusztikai hatása mint kifejező módszer, előtérbe kerül. Ezért kedveli Gogol az elnevezéseket, a családneveket, keresztneveket stb. – amikor bőségesen alkalmazhatja az efféle artikulációs játékra. Azonkívül beszédét gyakran gesztusok kísérik (lásd fentebb), és ez néha ábrázolásba csap át, mint az írott formában is észrevehető...

Gogolnál a téma csak másodlagos, és ezért voltaképpen statikus – *A revizor* nem ok nélkül végződik némajelenettel, amelyhez képest minden megelőző csupán mintegy előkészítés volt. Gogol műveinek igazi dinamikája, ezáltal pedig kompozíciója is az elbeszélés szerkezetében a nyelvi játékban rejlik. Szereplői – megdermedt pózok. Fölöttük pedig – mint rendező és igazi hős – magának a művésznek a mulató és játékos szelleme uralkodik.

A kompozícióra vonatkozó általános tételek alapján és a Gogolról szóló fent idézett anyagra támaszkodva, megpróbáljuk feltárni *A köpönyeg* felépítésének alaprétegét. Ez a kisregény azért is érdekes az ilyen elemzés számára, mivel a tiszta komikus elbeszélésmód példája, s a nyelvi játéknak Gogolra jellemző valamennyi fogásával, patetikus deklamálással párosul, amely mintegy második réteget alkot. Ezt a második réteget kritikusaink alapnak tekintették, és az egész bonyolult „összefüggés-labirintust" (Lev Tolsztoj kifejezése) egy konkrét gondo-

latra szűkítették, amely mindmáig hagyományosan ismétlődik még a Gogolról szóló „tanulmányokban" is. Az ilyen kritikusoknak és tudósoknak Gogol ugyanúgy válaszolhatott volna, mint ahogyan Lev Tolsztoj felel az *Anna Karenina* bírálóinak: „Gratulálok nekik, és bátran állíthatom, qu'ils en savent plus long que moi."[2]

2

Előbb vizsgáljuk meg külön-külön *A köpönyeg* legfontosabb elbeszélési módszereit, azután kövessük nyomon egybekapcsolódásuk rendszerét.

Jelentős szerepet játszanak, különösen eleinte, a különféle szójátékok. Ezek vagy hangzásbeli hasonlóságra, vagy a szavakkal való etimológiai játékokra, vagy pedig burkolt abszurdumra épülnek. A kisregény előzetes vázlatában az első mondat hangszójáték volt: *„az adó- és illeték*ügyosztályon – melyet egyébként néha *bagó- és söpredék*ügyosztálynak neveznek".[3] A második fogalmazványváltozatban ehhez a szójátékhoz egy toldalék járult, amely továbbfűzte a játékot: „Egyébként ne gondolja az olvasó, hogy ez a név valóban valamiféle igazságon alapult – cseppet sem. Itt az egész csak a szavak etimológiai hasonlóságán múlik. Ennek következtében a bánya- és sóügyosztályt például banya- és nőügyosztálynak nevezik. Olykor sok minden eszébe jut a hivatalnokoknak a szolgálat és a whistezés között fennmaradó időben."[4] A mű végleges szövegébe ez a szójáték nem került bele. Különösen kedvelte Gogol az etimológiai természetű szójátékokat – evégből gyakran különleges családneveket eszelt ki. Akakij Akakijevics vezetékneve például eleinte Tyiskevics volt – ez nem adott alkalmat szójátékra; azután Gogol két forma – Basmakevics (vö. Szobakevics)[5] és Basmakov között ingadozik, végül pedig a Basmacskin alakot választja. A Tyiskevicsről a Basmakevicsre való áttérést természetesen az az óhaj sugallta, hogy alkalmat teremtsen a szójátékra a Basmacskin forma választása pedig a kicsinyítő képzőhöz való vonzódással magyarázható, amely jellemző a gogoli stílusra, valamint e forma nagyobb artikulációs kifejezőerejével (mimikai-kiejtésbeli erejével) – sajátos hanggesztust hoz létre. Az e vezetéknév segítségével felépített szójátékot komikus fogások bonyolítják, amelyek a teljes komolyság látszatával ruházzák fel: „Már a nevén is látszott, hogy valamikor a cipőtől[6] származott, de hova, mikor, melyik korszakban és milyen mó-

don származott a cipőtől, azt homály borítja. Apja is, nagyapja is, *sőt sógora* is (a szójáték észrevétlenül abszurdumig fokozódik – ez Gogolnál gyakori módszer), és kivétel nélkül valamennyi Basmacskin csizmát viselt, legfeljebb évente háromszor új talpat veretett rá."[7] A szójátékot valósággal megsemmisíti az efféle kommentár – annál inkább, mivel mellesleg olyan részletek iktatódnak be, amelyek egyáltalán nem függnek össze vele (a talpalás); valójában bonyolult, szinte kettős szójáték jön létre. Az abszurdumig fokozás vagy a logikaellenes szókapcsolat módszere gyakran előfordul Gogolnál, s emellett rendszerint szigorúan logikus mondatszerkezettel palástolva, és ezért az önkéntelenség benyomását kelti; például a Petrovicsra vonatkozó szavakban, aki „noha szeme kancsal és *egész arca ragyavert* volt – eléggé sikeresen foltozgatta a hivatalnokok és mások nadrágjait, frakkjait". Itt a logikai abszurditást még a figyelmet elterelő részletek bősége is leplezi; a szójátékot az író nem fitogtatja, hanem ellenkezőleg, minden eszközzel leplezi, és ezért komikus ereje fokozódik. A merőben etimológiai jellegű szójáték még többször előfordul: „... ha nem lenne olyan sok mindenféle baj, amelyekkel tele van szórva nemcsak a címzetes, hanem még a titkos, valóságos, udvari és mindenféle tanácsosok élete útja is; még azoké is, akik *senkinek sem adnak, de akik maguk sem fogadnak el senkitől sem tanácsot.*"

Ezek a gogoli szójáték fő válfajai *A köpönyeg*ben. Tegyünk hozzá ehhez egy másik módszert – a hanghatást. Már említettük, mennyire szereti Gogol az olyan elnevezéseket és neveket, amelyeknek semmi „értelmük" – az efféle „az értelem határát meghaladó" szavak tág teret nyitnak a sajátos hangzásbeli szemantikának.[8] ...

A nevek hangzásbeli komikumának oka nem egyszerűen a szokatlanságuk (ami önmagában nem lehet komikus), hanem az összeválogatásuk, amely mintegy előkészíti a feltűnő egyhangúságával nevetségesen ható Akakij keresztnevet – és ráadásul az Akakijevics e formában már *gúnynévként* cseng, amely hangzásbeli szemantikát rejt magában. A komikumot még fokozza az a körülmény, hogy a gyermekágyas anya által kedvelt nevek egy cseppet sem emlékednek ki az egész rendszerből. Általában, sajátos artikulációs mimika – hanggesztus jön létre. E tekintetben érdekes még *A köpönyeg* egy másik része is – amely Akakij Akakijevics külsejét írja le: „Tehát egy *ügyosztályon* szolgált *egy hivatalnok*. Nem mondhatnánk, hogy nagyon kiváló hivatalnok: alacsony, kissé ragyás, kissé rőt, sőt kissé vaksi is volt, homloka fölött tar sáv, mindkét orcája barázdás, arcának színe pedig olyan,

amelyet »aranyeresnek« neveznek."[9] Ez utóbbi szó úgy van odavetve, hogy a hangzási forma különös érzelmi-kifejező erőt kap, és az értelemtől függetlenül, komikus hanggesztusként fogható fel. Ezt egyrészről a ritmikus fokozás módszere készíti elő, másrészről – egyes szavak összecsengő végződései, amelyek a fület a hangeffektusok érzékelésére hangolják (kissé ragyás – kissé rőt – kissé vaksi), s ezért minden grandiózusan, fantasztikusan hangzik, az értelemhez már nem kapcsolódik. Érdekes, hogy a mű fogalmazványában ez a mondat sokkal egyszerűbb volt: „Tehát ezen az ügyosztályon szolgált egy hivatalnok; nem valami rangos külsejű – alacsony, kopasz, kissé ragyás, vöröses, sőt kissé vaksi is."[10] A végleges formában ez a mondat nem annyira a főszereplő külsejének *leírása*, mint inkább mimikai-artikulációs *ábrázolása:* a szavak nem a jellemző vonások megjelölésének elve, hanem a hangzásbeli szemantika elve alapján vannak összeválogatva és bizonyos rendbe rakva. A belső látásunkat nem befolyásolja (véleményem szerint, nincs nehezebb, mint megrajzolni a gogoli hősöket) – az egész mondatból főként valamilyen hangsor benyomása marad meg az emlékezetben, s ez a hangsor egy ropogtatott és logikailag szinte értelmetlen, artikulációs kifejezőereje tekintetében viszont rendkívül hatásos szóval végződik – „aranyeres" . . .

Gogolnál nincs „átlagos" beszéd – egyszerű lélektani vagy anyagi fogalmak, amelyek logikusan közönséges mondatokba rendeződnek. Az artikulációs-mimikai hangbeszédet feszült intonáció váltja fel, ez önti formába körmondatait. E váltakozásra épülnek fel gyakran a művei. *A köpönyeg*ben találhatunk szemléltető példát az ilyen intonációs hatásra, a patetikus-deklamáló körmondatra: „Még azokban az órákban is, amikor teljesen fakóra homályosult a szürke pétervári égbolt, amikor megvacsorázott, jóllakott az egész hivatalnoknépség, ki hogy tudott, fizetése meg az ínyc szerint; amikor már mindenki kipihente magát a hivatali tollsercgés, lótás-futás, a saját és a mások halaszthatatlan elfoglaltsága, s minden egyéb után, amit a serény ember a maga jószántából nyakába vesz, többet is a kelleténél . . ." stb. Ez a roppant körmondat, amely vége felé az intonációt roppant feszültségig fokozza, meglepően egyszerűen oldódik meg: „szóval még akkor is, amikor mindenki igyekszik szórakozni, Akakij Akakijevics semminemű szórakozásnak nem engedte át magát". Komikusan hat az eltérés a feszült mondatszerkezeti hangsúly – a mondat oly tompán, titokzatosan kezdődik – és értelmi megoldása között. Ezt a benyomást tovább fokozza a szókészlet, amely szinte szándékosan ellentmond a körmondat a mon-

datszerkezeti jellegének: „női kalap", „takaros fehérnép", „az olcsó kétszersült mellé teát kortyolgatnak poharukból", végül a mellesleg beiktatott anekdota a Falconet-emlékműről. Ez az ellentmondás vagy eltérés olyan hatással van magukra a szavakra, hogy azok *különössé,* rejtélyessé, szokatlan csengésűvé, a fül számára meglepővé válnak – mintha Gogol ízekre szedte vagy most először eszelte volna ki őket...

Gogol nem sokat beszélteti *A köpönyeg* szereplőit, és – mint ez nála szokásos – beszédük különlegesen megformált, úgyhogy az egyéni különbségek ellenére, sohasem kelti a *mindennapi* beszéd benyomását, mint például Osztrovszkijé (nemhiába olvasta fel Gogol másként műveit) – hanem mindenkor stilizált. Akakij Akakijevics beszédmodora a gogoli hangbeszéd és mimikai artikuláció rendszerébe illeszkedik – különleges szerkezetű, és a következő magyarázatot fűzi hozzá az író: „Tudnunk kell, hogy Akakij Akakijevics javarészt ragokban, határozószavakban és végül *olyan segédszócskákban fejezte ki magát, amelyeknek határozottan semmi értelmük sincs.*" Petrovics beszéde, Akakij Akakijevics szaggatott artikulálásával ellentétben, tömör, szigorú, határozott és kontrasztként hat; hétköznapi árnyalatok nincsenek benne – a közönséges intonáció nem illik hozzá, s épp olyan „keresett" és feltételes, mint Akakij Akakijevics beszéde. Mint Gogolnál általában (például a *Régimódi földesurak*ban, a *Hogyan veszett összé*ben, a *Holt lelkek*ben és a színművekben), ezek a mondatok az időtől, a pillanattól függetlenek – mozdulatlanok és egyszer s mindenkorra megalkotottak: olyan nyelv, amelyen a bábok beszélhetnének. Ugyanilyen keresett Gogol tulajdonképpeni beszéde – az elbeszélés is. *A köpönyeg*ben ez az elbeszélésmodor sajátos, hanyag és naiv fecsegéssé stilizált. Szinte önkéntelenül kiugranak a „felesleges" részletek: „Jobb kéz felől a koma állt, Ivan Ivanovics Jeroskin igen kiváló ember, aki mint irodafőnök szolgált a szenátusban, mellette pedig Arina Szemjonovna Belobruskova, a komaasszony, egy kerületi kapitány felesége, ritka erényes asszonyság." Vagy pedig az elbeszélésmód a bizalmas bőbeszédűség jellegét ölti: „Erről a szabóról, persze, nem volna szükséges sokat beszélni, de mivel már az jött divatba, hogy az elbeszélésben minden személy jellemét teljes pontossággal meg kell rajzolni, nincs mit tenni, gyerünk, ide azzal a Petroviccsal, hadd fessem le!" A komikus módszer ez esetben az, hogy az efféle kijelentés után Petrovics „jellemzése" kimerül az arra való utalással, hogy válogatás nélkül minden egyházi ünnepnapon ivott...

Nem mesemondó, hanem előadó, csaknem színész rejtőzik *A köpönyeg* nyomtatott szövege mögött. Milyen e szerep „forgatókönyve", milyen a vázlata?

A kezdet kezdete: összeütközés, megszakítás – éles hangváltás. A tárgyilagos bevezetés („Az ügyosztályon . . .") hirtelen megszakad, és a mesemondó epikai hangvételét – amely várható volt – másféle hang váltja fel – a túlzott ingerültségé és a maró gúnyé. A rögtönzés benyomása keletkezik – az eredeti szerkezetet nyomban holmi kitérések bontják meg. Az író még semmit sem mondott, de már van egy hanyagul sebtében elmesélt anekdota („nem emlékszem, melyik városból", „valami regényforma mű"). Ezután azonban szemlátomást visszatér a kezdetben megszabott hangnem: „tehát *egy ügyosztályon* szolgált *egy hivatalnok*". Az epikus elbeszélésmódba való újabb belekezdést azonban mindjárt egy olyan mondat követi, amely annyira keresett, annyira akusztikai csengésű természeténél fogva, hogy a tárgyilagos elbeszélésből semmi sem marad. Gogol átveszi a szerepét – és miután ezt a bizarr meglepő szóválasztékot egy grandiózusan csengő és csaknem értelmetlen szóval („aranyeres") fejezi be – e lépését egy mimikai gesztussal zárja: „Mit csináljunk?! A pétervári éghajlat az oka!" Az egyéni hang, a gogoli elbeszélésmód valamennyi fogásával, határozottan behatol a kisregénybe, és a groteszk fintor vagy grimasz jellegét ölti. Ez már előkészíti az áttérést a vezetéknévvel való szójátékra és az Akakij Akakijevics születéséről és megkereszteléséről szóló anekdotára. Az anekdotát lezáró, tárgyilagos mondatok *(„Így keletkezett* az Akakij Akakijevics név . . . *Szóval ez így történt")*, a mesélő formával való játék benyomását kelti – nem ok nélkül rejlik ezekben is könnyed szójáték, amely esetlen ismétlésnek látszik. Ezután következik a „gúnyolódás" áradata – s így folytatódik az elbeszélés egészen eddig a mondatig: „De . . . egy árva szót se felelt . . .", amikor a komikus elbeszélésmódot hirtelen szentimentális-melodrámai kitérés szakítja meg, az érzékeny stílus jellemző módszereivel. Ezzel a megoldással érte el Gogol azt, hogy *A köpönyeg* egyszerű anekdotából groteszkké emelkedett. E szemelvény szentimentális és szándékosan primitív tartalma (a groteszk e téren a melodrámához hasonlít) a feszülten fokozódó intonáció segítségével tolmácsolódik, amely ünnepélyes, patetikus jellegű (a mondat eleji „és"-ek és a különös szórend: „És

volt valami furcsa ezekben a szavakban ... És később ... sokáig megmegjelent képzeletében ...) És ezekben a szívbe markoló szavakban ... És ... eltakarta arcát tenyerével ... s azután is ... sokszor összerettent ... " Valami olyasmi keletkezik, mint a „színpadi illúzió" módszere, amikor a színész egyszerre csak szinte kilép a szerepből, és úgy kezd beszélni, mint egy közönséges ember. (Lásd: *A revizor*ban – „Mit nevettek? Magatokon nevettek!" vagy a híres „Be szomorú dolog – kedves jó uram – ezen a világon élni"! a *Hogyan veszett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal?* című elbeszélésben ...)

A gogoli stílus művésziessége és mesterségessége *A köpönyeg* e részletében különösen kidomborodik a jellegzetesen melodrámai lejtés szerkezetében – a primitív-szentimentális szentencia formájában, amelyet Gogol a groteszk elem megszilárdítása céljából alkalmaz: „És ez a szegény fiatalember eltakarta arcát tenyerével, s azután is, egész életén át sokszor összerettent, amikor látta, milyen sok embertelenség van az emberben, milyen sok vadság és durvaság rejtőzik a finom nagyvilági külső alatt, Istenem, még abban az emberben is, akit ország-világ nemesnek, becsületesnek ismer ..."

Ezt a melodrámai epizódot az író kontrasztként alkalmazza a komikus elbeszéléssel szemben. Minél ügyesebbek a szójátékok, természetesen annál praktikusabb és szentimentális primitivizmus irányában stilizált a komikus játékot megbontó módszer. A komoly elmélkedés formája nem nyújtana kontrasztot és nem volna képes nyomban groteszk jelleggel felruházni az egész szerkezetet. Ezért nem csoda, hogy közvetlenül ezen epizód után Gogol visszatér a korábbihoz – a hol csináltan tárgyilagos, hol játékos és hanyagul fecsegő hanghoz, amelyet efféle szójátékok fűszereznek: „Csak akkor vette észre, hogy annyira nem a sor közepén, mint inkább az utca közepén halad." Miután Gogol elmeséli, hogyan eszik Akakij Akakijevics és miként hagyja abba az evést, amikor hasa „dagadozni" kezd – megint szavalásba fog, de ez már kissé másféle: „Még azokban az órákban is ..." stb. Itt ugyanazon groteszk céljából „tompa", titokzatosan komoly hangvételt használ, amely roppant körmondat alakjában, lassan fokozódik és váratlanul egyszerűen oldódik meg – az értelmi *energiának*, a körmondatnak mondatszerkezeti típusa folytán várható egyensúlya a hosszú emelkedés („amikor ... amikor ... amikor") és az esés között nem jön létre, s erre már a szavak és a kifejezések puszta választéka is figyelmeztet. Az ünnepélyesen komoly hangvétel és az értelmi tartalom kö-

zötti eltérést az író megint groteszk módszerként használja. A színész ezen új „csalását" természetesen váltja fel egy új szójáték a tanácsosokról, s ezzel zárul *A köpönyeg* első felvonása: „Így folydogált e hivatalnokok békés élete . . ." stb.

Ez az első részben felvázolt rajz, melyben a merőben anekdotaszerű elbeszélés melodrámai és ünnepélyes szavalással fonódik össze, *A köpönyeg*nek mint groteszk egésznek szerkezetét is meghatározza. A groteszk stílusa megköveteli, hogy 1. a leírt helyzet vagy esemény a mesterséges élmények fantasztikusan kicsiny világába ágyazódjék bele (például a *Régimódi földesurak*ban vagy a *Hogyan veszett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal?* című elbeszélésében teljesen elhatárolódjék a nagy valóságtól, a lelki élet igazi teljességétől;[11] 2. és ez ne didaktikai és ne szatirikus célból történjék, hanem avégből, hogy teret nyisson a *valósággal való játékhoz*, elemeinek szétbontásához és szabad átrendezéséhez, úgyhogy a közönséges kölcsönviszonyok és (pszichológiai és logikai) kapcsolatok ebben az *újonnan* felépített világban érvénytelenek legyenek, és minden apróság kolosszális mértékűvé növekedhessék. Csupán e stílus hátterén válik az igazi érzés legkisebb felvillanása is megrázóvá. A hivatalnokról szóló anekdotában Gogol éppen ezt a fantasztikusan korlátolt, zárt gondolat-, érzés- és vágykészletet becsüli, amelynek szűk határai között a művésznek módja van eltúlozni a részleteket és megbontani a világ szokásos arányait. Ezen az alapon készült *A köpönyeg* vázlata is. Itt egyáltalán nem Akakij Akakijevics „jelentéktelensége" és nem a felebarát iránti „emberség" hirdetése a lényeg, hanem az, hogy Gogol, mivel az elbeszélés egész körét elhatárolta a nagy valóságtól, ily módon egyesítheti az egyesíthetetlent, eltúlozhatja a kicsit és csökkentheti a nagyot[12] – egyszóval játékot űzhet a valóságos lelki élet valamennyi normájából és törvényéből. Így cselekszik Akakij Akakijevics lelkivilága (ha ilyen kifejezés egyáltalán lehetséges) – nem *jelentéktelen* (ezt a mi Belinszkij által hipnotizált, naiv és fogékony irodalomtörténészeink terjesztették el a köztudatban), hanem fantasztikusan zárt, *sajátos:* „Ott, másolás közben *valami sajátos, változatos (!) és kellemes világ tárult ki előtte* . . . A másoláson kívül szinte semmi sem létezett számára."[13] Ennek a világnak megvannak a maga törvényei, a maga arányai. E világ törvényei szerint egy új köpönyeg nagyszabású esemény – és Gogol groteszk formulát ad: „. . . de lelkileg annál dúsabban táplálkozott, szüntelenül *jövőbeni köpenye örök ideáját hordozta gondolataiban*"[14] . . .

Gogol Akakij Akakijevics halálát ugyanolyan groteszk módon meséli el, mint a születését – komikus és tragikus részletek váltakoznak, s egyszerre csak „szegény Akakij Akakijevics végül kilehelte lelkét",[15] majd az író váratlanul mindenféle apróságra tér át (elsorolja a hagyatékot: „egy csomó lúdtoll, huszonnégy ív kincstári fehér papír, három pár zokni, két-három gomb, amelyek már rég leszakadtak a nadrágról, no meg az olvasó előtt már ismeretes hacuka", az egész pedig a szokásos stílusban végződik: „Kié lett mindez, csak az isten tudja, bevallom, meg se kérdeztem attól, aki elmondta ezt az esetet." És ezek után – újabb melodrámába illő szavalás következik, mint ez egy szomorú jelenet ábrázolása után illendő, visszatérünk az elbeszélés „humánus" részéhez: „És Pétervár Akakij Akakijevics nélkül maradt, mintha sohase lett volna benne Akakij Akakijevics. Eltűnt, nyoma sem maradt annak a lénynek, akit senki se védett meg soha, aki senkinek se volt kedves, senkinek se volt érdekes, aki még a természetbúvár figyelmét se vonta magára, bár az nem mulasztja el, hogy tűjére tűzze a közönséges házilegyet és mikroszkóp alatt vizsgálgassa" . . . stb.

A köpönyeg vége – a groteszk hatásos megdicsőülés, olyasféle, mint a *A revizor* némajelenete. A naiv tudósok, akik a „humánus" részletben látták a mű sava-borsát, tanácstalanul torpannak meg a „romantikának" a „realizmusba" való e váratlan és érthetetlen behatolása előtt. Maga Gogol sugallja nekik a választ: „De ki gondolta volna, hogy ezzel még nem szakadt vége Akakij Akakijevics pályafutásának, hogy a végzet rendeléséből néhány napig élnie kell, halála után még nagy botrányokat kell csapnia, mintegy kárpótlásul soha figyelemre nem méltatott életéért. *De mégis így történt,* minek következtében szerény kis történetünk *váratlanul* fantasztikus befejezést nyer." Valójában ez a vég cseppet sem fantasztikus és nem „romantikusabb", mint az egész elbeszélés. Éppen ellenkezőleg – ott valódi groteszk fantasztikum volt, a valósággal való játékként tolmácsolva; itt az elbeszélés a szokványosabb képzetek és tények világába ér ki, mégis a fantasztikummal való játék stílusában kezeli az író. Ez újabb „csalás", a fordított groteszk módszere: „. . . a kísértet hirtelen körülnézett, megállt és azt kérdezte: »Neked meg mi kell?« – és akkor öklöt mutatott, amilyen öklük nincs is *eleven* embereknek. Az éjjeliőr azt felelte: »semmi« – és azonnal vissza is fordult. De a kísértet most már sokkal magasabb volt, óriási bajuszt viselt, valószínűleg az Obluhov-híd felé irányította lépteit, és eltűnt a koromsötét éjszakában."

Az elbeszélés végén elmondott anekdota eltereli az olvasót a melodrámába illő epizódokban bővelkedő „szegényember-történetről". Visszatér a kezdeti, teljesen komikus elbeszélésmód, valamennyi módszerével együtt. A bajuszos kísértettel együtt a sötétbe vész az egész groteszk is, nevetésben oldódik fel. Ugyanígy tűnik el *A revizor*ban Hlesztakov – és a némajelenet visszavezeti a nézőt a színdarab elejéhez.

FUKÁSZ GYÖRGY
(1929–)

Filozófus, esztéta. Művei: *A magyarországi polgári radikalizmus történetéhez* (1959), *A munka filozófiája* (1965), *Technika és művészet* (1974, Aradi Nórával).

TECHNIKA ÉS MŰVÉSZET

(Az esztétikai technicizmus bírálatához)[1]

A tudományos-technikai forradalomról ellentétes értékeléseket olvashatunk. Vajon áldás vagy átok, barát vagy ellenség-e a technikai haladás? Gyakran idézik fel ezzel kapcsolatban is Goethe híres képét: nem jártunk-e hasonlóképpen, mint a szellemet felébresztő bűvészinas? Elszabadítottuk a technika szellemét, de vajon úrrá tudunk-e lenni rajta, vajon az emberi haladás szolgálatába tudjuk-e állítani? Nem válunk-e a gép rabszolgájává, ahelyett, hogy urai lennénk? A dilemma ugyanilyen éles, talán még élesebb az esztétikában: vajon barátja vagy ellensége-e inkább a technikai haladás a művészetnek, vajon segíti vagy gátolja – vagy egyenesen lehetetlenné teszi fejlődését?

A művészet és általában véve a kultúra egész további sorsára nézve sorsdöntő, hogy e kérdésekre megnyugtató választ találjunk, tisztázzuk a művészet és a technika valóságos kapcsolatát s a belőle fakadó lehetőségeket és veszélyeket. E tisztázást azonban akadályozza a technikai haladásnak az a mitizált, fetisizált, torz technicista szemlélete, amely a polgári esztétikában is burjánzik, sőt nálunk is hat, s amely hamis prizmaként töri meg a valódi problémák sugarait. A technika valódi értéke, művészetre való hatása csakis társadalmi determináltságában, a fétisekkel szakítva tárul fel. Legelőször is azt kell tisztáznunk, hogy kit szolgál a technika, s meg kell különböztetnünk lehetőségeit és felhasználását. Szophoklész *Antigoné*jában figyelmeztetően mondja a kórus:

Ha tud valamit valaki,
Megtenni bölcset, újszerűt,
Van, ki a jóra, van ki gonoszra tör vele.

S ugyanezt a gondolatot közvetlenül a technikára utalva mondja ki a szovjet költő, Voznyeszenszkij is:

Ha jó kezekbe adjuk, a technika jót tesz,
De ha a kéz gonosz?!

– s nemcsak akkor, ha gonosz célok érdekében haditechnikaként, gyilkolásra használják, hanem akkor is, amikor „békés" módon a kizsákmányolást szolgálja. A technikai haladás társadalmi determináltságának tisztázásával dönthetjük el tehát a dilemmát, hogy áldást vagy átkot jelent-e számunkra a technikai haladás.

A technikai haladás értékelése valósággal választóvíz az esztétika fejlődésében is: csakis a művészet dialektikus materialista szemlélete, azaz a marxista esztétika képes a tudományos-technikai forradalom szerepének tisztázására, megfejtve a dilemmaként jelentkező ellentmondásokat. E tisztázás kiindulópontja a technikai haladás törvényeinek feltárása, s egy ennek alapján születő pozitív program a technikának a művészetben vitt szerepére vonatkozóan. Csakis ilyen program talaján állva képes a marxista esztétika eltávolítani az útból a technika helyes értékelését akadályozó felfogásokat, a technikai haladás szerepét lekicsinylő, semleges álláspontot, a „művészet örök értékeit" hangoztatva védő közönyösséget s a technicista esztétika direkt pozícióit.

Az esztétika válaszút előtt áll, a technikai haladáshoz való viszony állítja válaszút elé. A technika betört a művészet világába is, s már puszta jelenléte is szembesítést igényel, korrelációinak tisztázását követeli. Elementáris erővel törnek tehát felszínre a művészet létére, perspektíváira, funkcióira vonatkozó viták, mégpedig többnyire a művészettel szembeni szkeptikus álláspontról elindulva, a kultúra hagyományos értékeivel való szembefordulásként. Valóságos problémák keveredtek itt technicista, sőt technokratikus illúziókkal. Effajta „kevert talaj" figyelhető meg olyan duális ellentétek megalkotásában is, mint amilyen a C. P. Snow által megfogalmazott „két kultúra". A róla szóló vita a kultúra és civilizáció szembeállítása jegyében világszerte nagy hullámokat vert fel.[2] Ellentétes álláspontok fogalmazódtak meg a kultúrpesszimista technikaellenességtől kezdve („a civilizáció megeszi a kultúrát")

a technokratikus művészetellenességig („a művészet idegen a modern kortól, elmúlt korok relikviája"). Valójában azonban mindkét álláspont egyaránt technicista pozíciókról árulkodik, az ellenfelek egyaránt a technika fetisizált, mitikus szemlélete alapján állítják vagy tagadják a kultúrát, illetőleg technikát. „A technikai haladás – áldás vagy átok?" – e dilemmának ez a technicista szemlélet a tápláló talaja, kifejezve, hogy a kapitalizmus képtelen megbirkózni a technikai haladás tényleges ellentmondásaival. A technikai haladás esztétikai megítélése, a technika szerepe a valóság esztétikai elsajátításában így funkcionál választóvízként, így jelent újabb állomást a marxista művészetszemléletnek az idealista és vulgármaterialista esztétikai elképzelésekkel való harcában.

A tudományos-technikai haladás esztétikai értékeléséről szóló viták, s a bennük nagy szerepet játszó technicista irányzatok tipikusan a *mai polgári ideológia* termékei, de átsugároznak a *szocialista* világba is. Ebben azonban csak részben kell a technicizmus hatását látnunk (mely előtt természetesen nincsenek földrajzi-politikai határok), ugyanolyan részben jelentkeznek bennük valóságos problémák is. A technikai haladás következtében a szocialista viszonyok között kialakult új helyzet lehetőségei és veszélyei joggal foglalkoztatják – sajnos nem eléggé és főleg nem elég tudományosan – a szocialista művészetet és esztétikát is.

Ez a tartalma annak az ismert vitának is, amely a szovjet közvélemény előtt a „fizikusok" és „lírikusok" vitájaként folyik. *Pereverzev* így jellemzi ezt a vitát: „A szocializmus, utat nyitva az emberiség szociális organizációja legmagasabb típusához, a kommunizmushoz, megsemmisíti azoknak az ellentmondásoknak a bázisát, amelyek végül is nyílt konfliktushoz vezetnek a valóság szigorú logikai analízise és esztétikai elsajátítása, tudósok és művészek között. A »fizikusok« és »lírikusok« vitája országunkban lényege szerint nem lehet antagonisztikus . . . A művészet és a tudomány egész létezésünk két, egymást szükségszerűen kiegészítő faktora: az egyoldalú alávetettség és függőség bármely formája csak gátolja a haladás tempóját . . . Még fontosabb: a tudósok és művészek oszthatatlan *közös felelőssége*, mindkét fél a társadalom nevelőinek és vezetőinek szerepében lép fel a technikai, szociális és kulturális fejlődésben."[8] A technika és a művészet viszonya tehát nem vezet szükségszerűen antagonizmusra, ellenkezőleg: kapcsolatuk egy emberi társadalomban – a kizsákmányolástól megszabadult szocializmus, a kommunizmus társadalmában – a *szoros szövetség;* egymást kölcsönösen kiegészítik s együttesen válnak alkalmassá az ember alkotói tehetségének megtestesítésére.

A technika és művészet viszonya tehát sok reális problémát vet fel a szocialista társadalomban is. Körüket nemcsak a technikai haladás új jelenségei bővítik, hanem maga a művészet fejlődése is új problémákat támaszt: az útkeresés óhatatlanul tévedésekkel, torzulásokkal jár, s ez gyakran a technicizmus malmára hajtja a vizet. Így vetődik fel sokszor a kérdés: „mi szükség is van voltaképpen a művészetre, ha már nem képes a saját nyelvén szólni, hanem a tudomány terminológiáját veszi át – ha elmosódik a határ művészet és tudomány, művészet és technika között". S e vád nem korlátozódik a közkeletűvé vált absztrakcionizmusra, hanem áttételeződik általában a művészetre, s a jóformán valamennyi művészeti ágat jellemző útkeresést is a művészet léte ellen fordítja. Ennek jegyében a technicizmus is egyre inkább kiterjed az egész művészetre. A művészet fejlődésének, korszerű nyelvezetének, kifejezési formáinak – valamint a művészet problémái tudományos elemzésének (a kibernetika, az információelmélet stb. segítségével elvégzett művészetelméleti, művészettudományi, esztétikai vizsgálatokról van szó, amelyek sok vonatkozásban, különösen a struktúra-analízis segítségével új megvilágításba helyeznek fontos művészi problémákat) – létjogosultságát vitatják. Figyelmezetető jelzéseknek kell tekintenünk a technicista esztétikai felfogások terjedését: hogyan teljesíti a művészet funkcióit, alkalmas-e társadalmi szerepe maradéktalan betöltésére? A mai bonyolult helyzet technika és művészet viszonyának tisztázását követeli meg tehát.

Az *esztétikai technicizmus* – akárcsak az általában vett – kettős arculatú: Janus-arca egyaránt mutat pozitív és negatív vonásokat. A kettő természetesen ugyanarról a tőről fakadt; részben a technikai haladás ellentmondásos útját fejezi ki a tőkés társadalom viszonyai közt; de részben azt is, hogy a kapitalizmusban a művészet sem tud mit kezdeni – a dolog lényegét tekintve – a technikai haladás által nyújtott lehetőségekkel. S ez nem annyira magát a technikát illeti, mint inkább alkalmazását. Nem a technika a bűnös ezért a helyzetért, hanem a technikát alkalmazó kapitalizmus. A kapitalista társadalom egészében antihumánus jellege áttevődik a technika antihumánussá minősítésébe, s a gyakorlatiasnak feltűnni kívánó technicista esztétika a technika, s nem a társadalom antihumánus jellegét állítja. Ez alkalmat ad arra, hogy a technicizmus egyik szárnya – állítólag a kultúra féltésében – a technikának „rossz hírét keltse".

Az esztétikai technicizmus tehát végletes álláspontokat hívott életre

a művészet és technika viszonyának értékelésében: a „művészet halálának" komor víziójától kezdve a művészetnek a technikában való feloldódásáig, a technikai viszonyok szerepének pozitív vagy negatív irányú fetisizálásával. Ez a technicista esztétika fő tartalma, lényegét tehát nem redukálhatjuk csupán arra, hogy milyen szerep jut a művészi tevékenységben a technikai felépítettségnek. Persze ez önmagában is rendkívül jelentős, s ezért többnyire elsősorban ezt emelik ki. Szigeti József például a technicizmusnak ezt a válfaját bírálja több nyugati szerző – így pl. Mumford és Gehlen – munkájában.[4] Később azonban a technicizmus általánosabb megjelenési formáit keresve maga is túllép ezen. Valóban: a döntő mozzanatot a *technika mítoszában* lelhetjük fel. S éppen ez az, amivel szembe is fordulunk; ahogy Szigeti írja: „a marxizmus nem nyugszik bele a technikai oldal kizárólagosításába, hanem minden egyes kérdésben az emberek egymás közti viszonyaiból indul ki".[5]

Az esztétikai technicizmus lényege tehát *a technikai haladás jelentőségének eltúlzása* (az egész technikai haladásé, beleértve a művészet technikai oldalát is), *a technika izolált, fetisizált, a társadalmi viszonyok szövetéből kitépett, a művészet lényegét elfedő mítoszként való értelmezése.*

Hans Sedlmayr a következőképpen jellemzi a technicista esztétika művészetfelfogását: „a művészet önként aláveti magát a technika szellemének".[6] És helyteleníti a művészetnek ezt a meghódolását. Szerinte a technika „nagyhatalom mivolta" ad lehetőséget e helyzet kialakulásához: „Gyakorlati értelemben véve – írja – a technika kétségkívül a »legkeményebb és legvisszavonhatatlanabb realitás« korunk valamennyi realitása között. A tévedés abban áll, hogy a *legfőbb* realitásnak tartják; márpedig annak tartják attól a pillanattól fogva, amikor megkövetelik az embernek hozzá való hasonulását. Akkor aztán a technika sorsa végzetté válik, ahogyan Napóleon mondta a politikáról: a technikának mindig igaza lesz, annál az egyszerű oknál fogva, hogy itt van." Sedlmayr – Erich Voegelin nyomán[7] – a következőképpen jellemzi ezt a „hasonulást": *„az egész embernek egyik izolált képessége vetületéhez kell hozzá idomulnia, s ez a képesség – a természettudományos-technikai ráció – ráadásul még alárendelt jellegű is".* Teljesen jogos tehát a nyugatnémet esztéta következtetése: *a művészet feladja saját lényegét.*

A technicizmus a technikai haladás talányának megfejthetetlenségével magyarázza a technika e mitikus szemléletét. Találóan írja Peter Mayer a technika és művészet összeütközését jellemezve: „A technikai korszakban a művész csak két dolog között választhat: vagy alkalmaz-

kodik a technika és a tudomány analitikus magatartásához, vagy tudatosan szembeszáll vele. Egy olyan művészet, amely az emberi totalitást igyekszik képviselni, azt fogja észrevenni, hogy a technikával szemben a romantika pozíciójába szorul. Nem a technikai modernitásnak, hanem a konzervatív erőknek az oldalán áll, s minden más kulturális érdekhez hasonlóan az a veszély fenyegeti, hogy szombat esti vagy vasárnapi szórakozássá válik."[8]

A technikai haladás tehát – mint arra Werner Linke is utalt[9] – a már burzsoá ideológiában antinomikus karakterrel jelentkezik. Megfejthetetlen dilemma a művészet és technika viszonyát kutató polgári esztétika számára, s e talány táplálja az esztétikai technicizmust.

Az esztétikai technicizmus saját pozícióját valamiféle „új esztétika"-ként jellemzi, amely megfelel az „új művészet" követelményeinek. Ha megvizsgáljuk: mi a valóban „új" a technikai haladás nyomán az esztétikai koncepciókban, szembetűnő, hogy mennyire centrális helyet foglal el bennük a szépség értelmezésének megváltozása.

A szépség tartalmának, körének átalakulása mindenképpen fontos velejárója a technikai haladásnak, hiszen a technikai változások, a tudomány fejlődése átalakítja az ember életét, kibővíti, megváltoztatja környezetét. A technika vívmányainak a segítségével az ember széleskörűen átalakítja a világ képét, s ennek során új szépségeket is teremt. Tagadhatatlan tehát, hogy a szépség tartománya jelentősen átalakult, kibővült a technikai eredmények hasznosításával – semmiféle indok nem alapozhatja meg ennek a ténynek az elhallgatását, eltagadását. Csakis a technikai viszonyokkal technicista módon szemben álló, a technika „démonától" rettegő antitechnicista kultúrpesszimizmus talajáról fakadhat ilyesféle, a technika szépségét strucc módjára eltagadó koncepció.

A technicista esztétikában azonban persze elsősorban pozitív előjellel jelenik meg a szépség és a technikai haladás összefüggése. A szépség megítélése kardinális kérdés az esztétikai technicizmus lényegének megértésében. A szépség fogalma körüli vitában a művészet humánus jellegének, antropomorf és antropocentrikus voltának tisztázása a kiindulópont.

A technicista esztétika bázisán ugyanis e kérdésben két, egymásnak homlokegyenest ellentmondó álláspont fogalmazódott meg. Kiindulópontjuk azonban közös: „a szépség helyébe a hasznosság lépett" a tudományos-technikai forradalom eredményeképpen. A szépség tartalmának a technikai haladás nyomán bekövetkező kibővülése ily módon lehető-

ségeket ad a technicizmus esztétikájának arra, hogy, ezt a reális folyamatot túlhajtva, az esztétikaival szembeállított technikait hangsúlyozhassa, megkérdőjelezve ugyanakkor az egész esztétikai értékrendszert.

A technicista esztétika egyik válfaja a technikai haladás következményeként a *szépség eltűnését*, megsemmisülését vallja. „A szépség meghal" – a technikai haladás a szép minden értékét érvényteleníti, „a gép megszünteti a szépséget". E jelszó a mai technikai forradalomnak már viszonylag korai szakaszán megfogalmazódott.

A Naum Gabo által megfogalmazott konstruktivista kiáltvány: *A realizmus kiáltványa* már 1920-ban megtagadja a szépség mérték-voltát: *„Munkánkat nem a szépség mértékegységével mérjük.* Egyik kezünkben a mérőzsinórral, tévedhetetlen uralkodói szemmel, olyan precíz lélekkel, mint egy iránytű, építjük fel művünket, mint ahogy a matematikus számítja az égitestek pályáját."[10] A szépség eltűnését fogalmazták meg az 1967-ben Genfben tartott találkozó résztvevői is, ahogyan arról Boldizsár Iván tájékoztatott bennünket az *Élet és Irodalom*ban 1967 októberében megjelent cikkében. A vita egyik résztvevője, Leymarie szerint a „gépek megszüntették a régi kapcsolatot az ember és környezete között, szépség nincs már". Vitapartnere, az amerikai James Sweeney (a New York-i Museum of Modern Art igazgatója) a magyarázatot abban látja, hogy „a közkeletű szépség görög eredetű, antropomorf fogalom, az egész modern művészet pedig visszahatás, lázadás az antropomorfizmus ellen". A technicizmus esztétikája a szépség tagadását így kapcsolja össze a művészet dezantropomorfizálásával. Mivel pedig az emberközpontúság szoros kapcsolatban áll a művészet lényegével, ily módon az esztétikai technicizmus mélységes művészetellenessége bukkant napvilágra.

A technicista esztétika másik válfaja – a tudományos-technikai forradalom szépségre gyakorolt hatásából kiindulva – a *technikai haladásban az új szépségeszmény* megjelenését üdvözli. Szerintük a szépség a „technikai szép"-ben magasabb fokot ér el, ez most már az igazi szépség. Micheli ennek az „új szépségeszménynek" a csíráit látja már a századforduló utáni első évtizedekben Tatlin munkásságában.[11]

Mi ennek az „új szépségeszmény"-nek a tartalma? Az újonnan megjelenő *„technikai szép"* mint a szépség legmagasabb foka. Erre a következtetésre jut a neves nyugatnémet esztéta, Max Bense is, aki a hegeli szépségfelfogás által adott keretből indul ki (e vonatkozásban Bense inkább neohegeliánusnak tekinthető, mint neopozitivistának, ahová

Sztojkov bolgár esztéta sorolja).[12] Bense ugyanis a hegeli természeti és művészi széppel állítja egy sorba a „technikai szép" fogalmát, azokkal egyenértékűekként, sőt „a triád harmadik tagjaként". „Alkalmunk nyílik tehát, hogy olyan klasszikus fogalmakat, mint a művészeti és a természeti szép, *kiegészítsük a technikai szép terminusával*" – írja. Bense szerint ez teremti meg az egyensúlyt a XX. század közepén a formaképzésben. „Az új, egyenértékű technológiai és esztétikai formafogalmak (Formbegriff), amelyeket Max Bill inaugurált, ily módon elnyerik ontológiai igazolásukat."[13] Bense későbbi munkáiban is hasonlóképpen értelmezte a hegeli szépségfelfogás rendszerébe beépített, sőt a triád csúcsára emelt „technikai szép" jelentését. Ennek nyomán vizsgálta az esztétika útját is, a szépség átalakulását összekapcsolva az *esztétikának technikai tudománnyá való átalakulásával.* „A »szépség« fogalma elveszti lényeg-, de elnyeri funkció-értelmét, az esztétika maga nem spekulatív filozófiai tudomány, hanem mindinkább technikai tudománnyá fejlődik, új szemlélet alapján, mint a mechanika Galilei után."[14] A Galileire (vagy Kopernikuszra) való hivatkozás más tanulmányokban is előbukkan, s nevükkel egy olyan fordulatot kívánnak jellemezni, amelylyel a társadalmi tudományok[15] és velük az esztétika is egzakt tudománnyá válik. Bense szerint pl. azért is Galilei-szerű ez a fordulat az esztétikában, mert a tudat technológiai és tudományos alapjai kerülnek előtérbe a kultikus és vallásos alapokkal szemben. „Galilei mechanikája – írja – talán még nem volt mély, s ebben a tekintetben a művészet és költészet előnnyel rendelkezett. De ma már a mechanika abban, amiről és ahogyan beszél, az intelligencia mélységének, finomságának és szélességének a kifejeződése, s már nehéz a művészetnek ezzel egyenrangúvá válnia."[16] De még tovább is mehetünk az analógiában. Ahogyan a mechanika történeti fejlődése során két szakaszt futott be – a klasszikus, Galilei nevével fémjelzettet és az új, nem klasszikus mechanika szakaszát, amely már a kvantummechanikához jutott el –, az esztétikai fejlődésnek is két szakasza van: a klasszikus esztétika korszakával összevetve így jelentkezik *„nem klasszikus esztétikaként"* a mai, modern esztétika.

A művészi szép és a technikai szép viszonyának effajta értelmezéséhez Max Bense úgy jutott el, hogy a technikát és a művészetet végső soron azonosnak, „együttes realitásnak" fogta fel. „A modern világ bensejében, amelyet a legerőteljesebben technikai szféraként kell meghatározni ... benső összefüggés van a művészet és a technika, az esztétika és a konstruktivitás között. Mindkettő nem »lett«, hanem »előállíttatott«.

Mind az esztétikai, mind a technikai a realitáshoz tartozik. Miként a művészet, úgy a technikai is a reáliákban valósul meg ... Mindkettő, a technika és a művészet is együttes realitással (Mitrealität) bír, mindkettő elveiben esztétikailag igazolandó szépséggel bírhat ... Differenciájuk a finomstruktúra modusában van .... A technikai képződmények, szerszámok, gépek, aggregátok, iparok stb. összefüggő szférát alkotnak, amelyben minden létezőnek megvan a saját helye, saját funkciója. Egyetlen technikai képződménynek sem lenne egyediként értelme, nem egzisztál, hanem funkcionál. A technikai képződmények együttes realitása tehát *szükségszerű együttes realitás*. Ezzel szemben minden művészi alkotás szabad, többé-kevésbé független esztétikai lét, egzisztál és nem funkcionál ... *A művészet véletlen együttes realitás*" – írja könyvének *Technika* c. fejezetében.[17]

A szép kategóriájának technicista értelmezése tehát együtt jár a művészet és technika közötti valóságos viszony megfordításával. A technicista művészetfelfogás és esztétika a korai formáktól (a századforduló éveitől) így válik egyre terebélyesebbé napjaink polgári esztétikájában. A technika és művészet technicista felfogása már a századforduló sokféle izmusában megfogalmazódott, pl. már a futurizmusnak a különböző kiáltványai is a géphez, sebességhez zengett himnuszok technicista szemléletét tükrözik, a produktivizmus, konstruktivizmus stb. áramlatait, irányzatait nem is említve. Már ekkor megfigyelhető, hogy „a gépből, amelyhez már a futuristák himnuszt zengtek, a technikai konstrukciókból egy *új, racionális szépségeszmény*" bontakozhat ki.[18]

„Új, racionális szépségeszmény"-ként értelmezik a „technikai szép"-et s ez a kép másik oldalával, *a szépség eltűnését* hangoztató véleményekkel együtt a szépség technicista értelmezése ellentmondásos, de lényegét tekintve teljesen egységes koncepciójának terméke. A szépség ilyesféle, a technika fetisizálásának a jegyében való „átértelmezése" vezet el az esztétika, a művészet lényegének hasonló átértelmezéséhez. Naum Gabo és Anton Pevsner *A realizmus kiáltványá*ban a szobrászat konstruktivista megalapozásával együtt hirdeti meg a technikai realitás mint „új realitás" megjelenését. A *produktivista csoport* Rodcsenko és Sztyepanova által aláírt programja, amely Tatlin és köre nézeteit tartalmazza, pedig már egyenesen a művészet ellen fordul a technika nevében, így foglalva össze a „konstruktivisták jelszavait": „1. Le a művészettel, éljen a technika! ... 4. Le a művészi hagyományok megtartásával, éljen a konstruktivista technikus! 5. Le a művészettel, amely csak álarca az ember tehetetlenségének!" stb.[19] E nézetekben már látványosan fogal-

mazódtak meg a technicista művészetfelfogás, az esztétikai technicizmus alapjai, akár az „új szépségeszmény" felfedezéseként, új, technikai realitás megjelenéseként, akár a szépség megtagadásaként. Torz e kép, bár sok reális problémára is rávetíti a tudományos figyelem reflektorfényét. Az esztétikai technicizmus legtöbb irányzatát azonban korántsem a „racionalitás" jellemzi, hanem éppen ellenkezőleg, az irracionalitás, a technika mítoszként, fétisként való istenítése, még akkor is, ha ez a mítosz egy látszólag racionálisan értelmezett technika kultuszán alapul.

A nyugatnémet Manfred Thiel a technicista esztétika rendszerezésére vállalkozva „univerzális prakticizmus"-ról beszél. A technikai haladás s a technika által áthatott esztétika racionális voltát hangsúlyozza Thiel, akárcsak Bense, Francastel és sokan mások is – abból kiindulva, hogy a technika döntő szerepet játszik az ember életében. „Annak bemutatására törekszünk – írja Thiel –, hogy az emberiség egész fejlődésében végső soron éppen a technika mondta ki a döntő szót." – S valósággal azonosítja az embert és a technikát: „A technika kérdése az ember kérdése." Thiel az esztétikát a technikába vonja bele azáltal, hogy a technika esztétikai voltát hangsúlyozza. A technika voltaképpen az esztétika, mivel a „technika implicite esztétikai". A technicista esztétikai koncepcióra az teszi fel a koronát, hogy az *esztétikumot* a technika körébe sorolja, s ott mint *másodlagos, öncélú technikát* minősíti, megkülönböztetendő az elsődleges, nem öncélú technikától. „A művészi alkotást – megkülönböztetve az elsődleges technikától – másodlagos technikának, s megkülönböztetve a célszerű technikától, öncélú technikának lehet nevezni."[20]

Az esztétikai technicizmus forrásait kutatva sok és sokféle kiindulópontot találhatunk. Kétségtelenül első hely illeti meg ezek közt azokat a forrásokat, amelyekből a technicizmus általában táplálkozik. Az esztétikai technicizmus társadalmi-ideológiai, ismeretelméleti forrásai lényegében egybeesnek a technicizmus forrásaival. A technika és művészet közötti bonyolult összefüggések, kapcsolatok azonban további forrásokat is megnyitnak.

A technika gyors, mindenbe behatoló fejlődése, mondhatni *agresszív* terjedése, expanzív jellege fejeződik ki abban a furcsa viszonyban, amely művészet és technika között kialakult: valósággal rátelepszik, ráfeszül a technika a művészetekre. Azt a látszatot kelti, mintha a művészet a technika által, technikaként fejlődne. A technika és a művészet közti valós viszonyok „fejre állnak", összefüggésük látszatai elfedik lényegüket. A technicista esztétika e *látszatokat, a jelenségeket minősíti*

lényegnek, megáll a művészet fejlődését kísérő külsődleges mozzanatoknál, a jelenségeknél, s még csak kísérletet sem tesz arra, hogy a lényeg felé közeledjék, a felszín mögé hatoljon. Így takarja el a műalkotás felszíni, szűk értelemben vett „technikai" szférája a lényeget, a valóság esztétikai elsajátításának humánumát.

A *felkészületlenség* is hozzájárul a technicista esztétikai felfogások terjedéséhez: az ember még nem készült fel arra, hogy hozzáértéssel fogadja, értékesíteni, hasznosítani tudja a művészetben a technikai haladás következményeit. Pedig nagy hozzáértést igényel a művészet és a technika közötti komplikált viszonyok tisztázása, a technikában rejlő lehetőségek felismerése és valóra váltása. A technikai haladást avatatlanul fogadó ember – művész, esztéta – azonban értetlenül áll velük szemben, s képtelen hozzáértéssel nyúlni ezekhez a nagyon kényes kapcsolatokhoz. Sőt tudatlanságát, hibáját még erénynek kiáltja ki, „elvileg indokolva" a technikai haladással szembeni közömbösségét, tudatlanságát. A technikai haladással szemben álló felkészületlenség tehát mindenképpen táplálja a technikával szemben értetlen, mégis a technika bűvöletében keringő technicista felfogásokat. Az esztétikai technicizmus terjedése is jelzi: az ember, a művész nem tud mit kezdeni a technika vívmányaival. A művész jóformán csak „fut a technika után" – azaz nem érti, avatatlanul szemléli a technikai haladást. Az ilyen művész, esztéta számára a technikai viszonyok legfeljebb *külsődleges* mozzanatot jelenthetnek. A technicista esztétika képtelen megoldásokat találni a technikai haladás és a művészet közötti viszonyok tisztázására. Sajátos módon találkozik össze e ponton a technicista esztétika a különféle formalista művészeti irányzatokkal, amelyek többnyire ugyancsak megrekednek a külsődleges-formai mozzanatoknál, s képtelenek eljutni a művészet belső, tartalmi, lényegi magváig. A technicista esztétika a technikai haladás következményeivel a művészet fejlődésében főként a formai oldalon számol, figyelmen kívül hagyva a tartalmat. Képtelen átlépni a külsőtől a belsőig – a felszíntől a lényegig.

A technicista esztétika magát „új esztétikának", „nem klasszikus esztétikának" tekinti, és – így vagy úgy, áldásként vagy átokként – a technikához való viszonyból vezeti le egész esztétikai koncepcióját. Felfogása azonban végső soron esztétika- és művészellenes, hiszen *legalapvetőbb sajátossága* a technika, a gép fetisizálása, szerepük, funkciójuk, művészetben való jelenlétük negatív vagy pozitív eltúlzása, s ennek nyomán a *művészet eldologiasítása, eltárgyiasítása, dezantropomorfizálása.*

A művészet antihumánus értékelése jelenik meg a technicizmus nyomán a művészet és az esztétikum emberi-humánus lényegének eltagadásával.

A technicizmus esztétikája – Zoltai Dénes és Ujfalussy József találó kifejezésével élve – ál*katarzissal* cseréli fel a művészet legbensőbb lényegéhez tartozó katartikus természetét. Az emberi tartalmától-jelentésétől megfosztott művészet katartikus jellegét felváltja valamiféle álkatarzis, amely főként a sokk-hatások, valamint a giccsben kifejeződő, közvetlen euforikus hatások keltésében testesül meg. A művészet lényegének megtagadása e vonatkozásban is ahumánus, sőt antihumánus vonások jegyeit viseli magán. Ezért azonban semmiképpen sem a technikát kell felelősségre vonni, hanem a technikát egyféleképpen alkalmazó embertelen, ahumánus tőkés társadalmat. A kapitalizmus antihumánus volta a technicista művészet-értelmezésben a művészet antihumánus voltaként jelenik meg. Így adná át a felelősséget: hogy mentse a kapitalizmust, a technikai haladást állítja bűnbakul.

A technicista esztétika kétségbe vonja a művészet társadalmi determináltságát, társadalmi-emberi tartalmát. A művészet eszmeiségét, társadalmiságát próbálja valamiféle technikai determináltsággal helyettesíteni. Ez fejeződik ki szépség elleni támadásaiban, torzításaiban is – a szépségben szublimált, társadalmilag determinált etikai-társadalmi értékek elleni harcában (Ujfalussy).

Csakis az esztétikai technicizmus torzításainak bírálata alapján, a technikai haladás valóságos folyamatainak széles körű elemzése nyomán lehet tisztázni technika és művészet valóságos viszonyát. A technikai haladás a szocialista társadalom viszonyai között áldás és nem átok a művészetben és az ember életében egyaránt; a művészet fejlődését szövetségesként támogatja, s nem akadályozza. De erre csakis a megértett, társadalmi összefüggéseiben tisztázott technika alkalmas.

FÜLEP LAJOS
(1885–1970)

Magyar művészettörténész, esztéta, a hazai képzőművészeti elmélet és kritika kiemelkedő képviselője. Pályája során a szellemtörténeti irányzattól eljutott a marxizmus tanulságait is érvényesítő, a műalkotások társadalmi-történeti meghatározottságát valló felfogásig. Művei: *Magyar művészet* (1971), *A művészet forradalmától a nagy forradalomig* I–II. (1974).

DERKOVITS HELYE

(Részletek)[1]

... Ahogy Petőfi, ha még más is, a forradalom költője par excellence, úgy Derkovits is, ha még más is, a *szocializmus festője* mindenesetül, egész lényével és létével életre-halálra, egész művészetével, benne participáció révén avval is, ami nem kötődik közvetlenül a szocializmus ügyéhez.

Igaz, de nem elég. Derkovits nevében továbbra is benne cseng még valami, ami az ismert tény ilyen megformulázásán nem tud megnyugodni. Nem elég azt tudnunk, hogy Derkovits a szocializmus festője. Mint ahogy nem elég tudnunk, hogy Petőfi a forradalom költője. Azt is tudnunk kell, *milyen* forradalomé és *hogyan* azonosul vele. Mert forradalom is lehetséges fegyveres harc, életek feláldozása nélkül, ha a helyzet annyira megért és a szervezés annyira sikerült, hogy csak egy általános forradalmi megmozdulás kell a fennálló rendszer megdöntéséhez, a hatalom átvételéhez. Petőfi forradalma és azonosulása vele, tudjuk, nem ilyen volt, nevét olyannal érezzük elválaszthatatlanul egynek, mely mindenre elszánt küzdelmet, rengeteg élet áldozatát követelte, köztük magáét Petőfiét is. A szocializmus útja, megvalósulása is többféle lehet. Ennélfogva az „életre-halálra" is többféleképp érthető. Lehet a szocializmus ügyével életre-halálra kötött szövetségként, ügyének egy életen át odaadó, hűséges szolgálataként gondolni, történeti létének olyan sza-

kaszában, amikor éppen ezt kívánja, békés, derekas, jól megszervezett, tervezett munkát, pontosságot, gondosságot. Derkovitsra gondolva rögtön érezzük – elsőül éppen ezt érezzük –, hogy az ő szövetsége a szocializmussal nem ilyen volt. Lehetett volna ilyen is, de neki éppen ez nem adatott meg. Az ő szövetsége veszélyes, naponta a szabadságot, életet veszélyeztető. Olyan világban kötött szövetség, amelyben az ügyért naponta küzdeni kell, vállalva az ínség, hajléktalanság, börtön, halálos ítélet kockázatát. Derkovits nevében *ez* az életre-halálra szóló azonosultság cseng. Neve erre gondoltat, és ez az azonosság még jobban jelzi helyét.

De még ez sem elég. A szocializmus nem egyértelmű szó. Megvalósulása folyamán a szocializmus változik helye és ideje szerint. Országonként és koronként, sőt ugyanabban az országban a szocializmus tartalmát, szerkezetét és célját többféleképpen értelmezik, ehhez képest valósága is többféleképp alakul, ha a végső értelmét elvben mindenütt és mindenkor egynek, közösnek, azonosnak nyilvánítják is . . .

Legáltalánosabb, legegyszerűbb megfogalmazásában a szocializmus a társadalmi és gazdasági rendszer radikális megváltoztatása új emberi viszonylat megszületésének céljával minden dolgozó ember között, osztálykülönbség nélkül, és minden nép között, hatalmi helyzetükre való tekintet nélkül az általános emberi egyenlőség és kölcsönös testvéri megbecsülés alapján. Ennek a meghatározásnak a vége a célt, eleje az eszközöket jelöli meg. A cél és az eszköz fogalmából logikusan következik, hogy az eszköz alárendelendő a célnak, és hogy ennek a viszonylatnak a megfordítása a valóságban kisebb vagy nagyobb bajokat, olykor veszedelmeket, olykor katasztrófát okozhat.

A társadalmi változás tehát, hogy szocialista legyen, nem lehet öncélú, vagyis nem lehet pusztán az a célja, hogy az egyik osztály elfoglalja a másik helyét az ôte-toi de là que je m'y mette cinikus elve alapján. Ha csak a személyek változnak, a dolog maga nem, akkor közömbös, legyen-e változás, mert ha az elnyomás megmarad, közömbös, hogy már nem azok nyomnak el, akik addig, hanem mások, és úgylehet azokat is, akik a helycserében tevékenyen segítettek. (A francia forradalom kihasználói a klasszikus példa.) A hatalom is – a szocializmus megvalósulásának nélkülözhetetlen eszköze – csak úgy jogosult, ha nem öncélú, és ha nem éppen az önkényes hatalom, az elnyomás minden fajtája ellen irányul. Hasonlóképp a gazdasági átalakulás se lehet öncélú. Bármennyire fontos épp a szocializmus végső célja eléréséhez, az ember szabad kibontakozását gátló bárminő nélkülözés megszünteté-

séhez és a kielégítő ellátottság kiterjesztéséhez a termelés szüntelen racionális fejlesztése és az elosztás tökéletesítése, semmilyen jólét, még a legnagyobb se, helyettesítheti a szocializmus tulajdonképpvaló célját, az emberek közti, az emberhez méltó viszonyok megteremtését. Sőt, az öncélú jólét az emberiség megrontója lehet, mint ahogy az öncélú hatalom megtartója, biztonságát garantálója helyett halálos veszedelme.

Az ilyen lehetőségek láttán – s a sort még szaporíthatnánk – inkább arra kell gondolnunk, mi *nem lehet* a szocializmus, hogy az lehessen, *aminek lennie kell.*

A szocializmus megvalósítása nem sima folyamat, olyan, mint a fa növése, a gyümölcs érése. Minden fajtája, minden változata munkát, küzdelmet, némelyik áldozatot kíván, némelyik a legnagyobb áldozatot kívánja, az életet. Voltak, akik keményen dolgoztak, voltak, akik meghaltak érte, és milyen sokan! De akik meghaltak érte, nem a több, jobb iparért haltak meg, még csak nem is a magántulajdon megszüntetéséért, hanem mindezeken túl valami másért. Amit itt mondunk s amihez őket tanúul idézzük, nem a gazdasági szféra kisebbítése. A rangsor kedvéért idézzük őket. Annak illusztrálására, hogy akik a szocializmusért mindent áldoztak, a gazdasági szférát – és a hatalmat - eszköznek tekintették, célnak azonban valami mást. De persze tudjuk, téveszmékért is sokan meghaltak már – elég a közelmúltból a fasizmusra utalnunk. A mártírium maga nem bizonyíték. A történelemből tudjuk, hogy a gazdasági érdekekért is haltak már meg. Azt meg különösen tudjuk, hogy a hatalomért a messzi és közeli múltban sokan meghaltak.

Hogy a szocializmus mártírjai tévedtek-e vagy nem, illetőleg hogy mikor tévedtek, mikor nem, ebben a kérdésben a döntés már régen megtörtént. A szocializmus – neve és fogalma szerint – akkor szocializmus, ha lényegében, értelmében, céljában olyan, amilyenként az alapítói megalapították. Ha nem olyan, akkor valami más, nevet is mást kell viselnie. Mivel ezt a kérdést Derkovits miatt itt föl kellett idéznünk, a döntést is idéznünk kell. A döntés benne van a szocializmusnak az előbb néhány szóba foglalt rövid meghatározásában. Hogy ne a magam szavai feleljenek érte, idézhetnék az alapítók műveiből. De aki a műveket magukat nem olvasta is, az idevágó részeket ismerheti, voltak évek, amikor sűrűn idézték őket. Idézni fogom Marx néhány sorát, nem nagyon ismertet, vagy nem gyakran közöltet, én legalább nem emlékszem, hogy valahol idézve láttam. Nem a szocializmus klasszikus nagy

meghatározásai közül való ez a részlet, nem a kapitalizmus, proletariátus, munka, termelőerők tulajdona stb. stb. fogalmainak elemzésével és dialektikájukkal van bennük a szocializmus elméletileg megfogalmazva, sőt nincs is bennük semmi elmélet. Inkább csak egy kép van bennük szemléletesen megjelenítve, belőle azonban értelemszerűen következik a szocializmus értelmének, céljának gondolata. Tehát nem kész meghatározás, tovább kell gondolni.

„Mikor a kommunista kézművesek egyesülnek, akkor elsősorban a tant, a propagandát tekintik célnak. Ugyanakkor ezen a réven új szükségletük is támad, a társas együttlét szükséglete, s ami eszköznek látszik, céllá vált. Ezt a gyakorlati mozgalmat gyönyörű eredményein szemlélhetjük, ha francia szocialista munkásokat együtt látunk. A dohányzás, ivás, evés stb. már nem a kapcsolat eszközei vagy összekötő eszközök. A társaság, egyesület, társalgás, amelynek szintén a társaság a célja, kielégíti őket – *az emberek testvériessége* nem frázis köztük, hanem igazság, és *az emberi lét nemessége* fénylik munkától megkeményedett alakjukról." (Kiemelés F. L.; a francia fordításban der Adel der Menschheit: *la beauté de l'humain* – nem szó szerint azonos az eredetivel, de Marx aligha ellenezte volna.)

Ez a rövid idézet az *előképe a marxi szocializmusnak,* a terve – ma úgy mondanánk: modellje. Az van benne a szocializmus értelme és céljaként megjelenítve, amit nem pótolhat semmi más, semmilyen fejlett tudomány, technika, a legteljesebb létbiztonság, a legmagasabb életszínvonal, jólét, örök béke sem. Semmi se pótolhatja az emberek egymáshoz való viszonyának emberségességét. Ez a cél, hozzá képest minden más csak eszköz, ha akármilyen fontos is. *A szocializmus azt vallja önnön céljának és értelmének, amit az emberiség céljának és értelmének tekint.*

Arra a kérdésre, *Derkovits melyik szocializmus ügyét reprezentálja,* melyikkel azonos, könnyű a válasz. *Ezzel.* Saját szavai, egész élete, egész műve tanúsítja. Derkovits nemcsak művészként volt tehetséges, egyébként is eszes, gondolkodó és a szocializmus elméletében tájékozott volt, jól tudta tehát a gazdasági szféra fontosságát. De, mint Körner Éva a könyvében néhány helyen hangsúlyozza, őt nem kapta el a technika, a gép imádata, ellenkezőleg, félt a gép fetisizálásától, annak bizonyságául, hogy mélyebbre és messzebbre látott, mint sokan a kortársai és az utána következők között. Ő nem cserélte meg a célt az eszközzel. Egész művészetében *„az emberek testvériessége", la beauté de*

l'humain a cél: az emberséges közösség látván látható, megragadó, meghódító művészi megfogalmazásában.

Ez a szocializmus még nem valósult meg. Nem kell ide sok szót vesztegetnem. Mindnyájan tudjuk, mi van, mi nincs, benne éltünk és élünk, naponta olvasunk, hallunk róla, magunk is minduntalan beléje ütközünk.

A Marx-idézet, mint mondtuk, modell kicsiben. Nagyban való megvalósításának történeti vállalkozása a szocializmus: céljánál és népeket átfogó méreténél fogva *világtörténeti jelentőségű történeti mozgás*, összemérhető az emberiség más nagy mozgásaival. Ha a szocializmus már világméretű történeti mozgássá nőtt, akkor nemcsak a szocializmus és népei, akkor *az emberiség ügye, hogy milyen a szocializmus.* Az egész emberiségnek *egzisztenciális* érdeke, hogy milyen a szocializmus egzisztenciális érdeke, mit vállalt önnön egzisztenciális érdekévé.

Nem kell ezt a gondolatsort folytatnunk. Megérkeztünk vele témánk, Derkovits művészete helyének kérdésében a mélyebb réteghez. Röviden megfogalmazva: ha a szocializmusnak az az igazi tartalma és célja – vagy az az igazi szocializmus –, amit a Marx-idézet és műveinek sok alapvető része mond, és ha a szocializmusnak az a tartalma és célja egzisztenciális jelentőségű, akkor, mivel ezzel a tartalommal és céllal Derkovits művészete azonos, *Derkovits művészete is egzisztenciális jelentőségű.*

A legfontosabbat mondtuk ki, ami művészetről és bármi egyébről egyáltalán mondható. Mi fontosabb mondható a művészetről és bármi egyébről annál, hogy egzisztenciális jelentőségű? Nyilvánvaló, hogy semmi. Az emberre nézve semmi se lehet fontosabb, mint az egzisztenciája. Mit jelent ez végső fokon? Egzisztenciális az, ami nélkül az egzisztencia nem tud lenni, vagy nem tud *úgy* lenni, ahogyan lennie kell, ami, jól megfontolva, ugyanaz. Egzisztencián itt nem a puszta absztrakt létezést értjük, azt, hogy az ember él-e, nem-e, hanem azt, *hogyan él,* létének tartalma érdemessé teszi-e arra, hogy a lét mindennél fontosabb legyen neki. Hogy az egzisztencia *hogyan*ja milyen döntő, mutatja: az ember és egyedül az ember az élők közt, meg tudja tagadni, meg tudja szüntetni a puszta létet a föltételévé tett *hogyan* híján, vagy föl tudja áldozni a megvalósítandó *hogyan* érdekében. A schilleri mondás szerint: Das Leben ist der Güter höchstes nicht – az élet nem a legfőbb érték. De a *valamilyen* lét a legfőbb érték, mert nincs más érték se égen, se földön, ami még több lehet. (Nem kell mondanom, hogy ennek az egzisztencia-fogalomnak semmi köze sincsen az ún. eg-

zisztenciális filozófiákéhoz.) Ennek a legfőbb értéknek megvalósítása a művészetnek is funkciója – saját lehetőségei, csak neki részül jutott lehetőségei szerint. Ha tehát a művészetről azt mondom: egzisztenciális, azt jelenti, hogy arra a közösségre nézve egzisztenciális jelentőségű, a közösség léte, nem léte – to be or not to be – ahhoz van kötve, amit ez a művészet reprezentál, metonimikusan mondhatom, ami az a művészet, mert a művészetnek azonosnak kell lennie azzal, amit reprezentál, különben nem művészet, hanem teória illusztrációja. Röviden: a közösségnek szüksége van arra a művészetre, nélküle nem élhet, vagy nem olyanként élhet, amilyenként vele élhet, ami ugyanaz. Amikor Derkovits művészetét egzisztenciálisnak mondjuk, ezt mondjuk róla. A legfontosabbat, ami művészetről mondható. A következőkben innen, helyének ilyen fokáról tekintünk rá és értékeljük funkcióját . . .

A dolog logikája szerint, ha már tudjuk a döntő meghatározót, az itt vázolt szocializmus ügyével való azonosságot, a módszeres konkretizálásban elsőül kívánkozik helyének *kora művészetében* való meghatározása. Ez a természetes sorrend, követjük is, de mindjárt megjegyezzük: annak a kornak a művészetében való elhelyezés, amely korban a művészettel egyidejűleg párhuzamosan olyan elmélet és olyan művészetszemlélet él, mint az említett, nem lehet elég egy olyan művészet helyének meghatározásához, amelyik azzal az elmélettel annyira ellentétes. Sőt megtévesztő lehet. Derkovits művészete, állításunk szerint, egzisztenciális. Ugyancsak állításunk szerint a kornak a közösség létébe valósággal fölvett művészete egzisztenciális funkciójú, tehát a XIX–XX. század jelentős, java művészete is. De első ránézésre láthatjuk, hogy az egzisztencialitás fogalma a két esetben nem lehet azonos. Derkovitsé más, mint kora művészetéé. Derkovitsé, mint az ügygyel való azonosságáról mondtuk, fönt van, kint van, közvetlenül látható, tudható, a másik csak közvetve, föl kell tárni, ki kell elemezni. Ha tehát beérnénk Derkovits művészetének a korában való elhelyezésével, félreértésre adnánk alkalmat, azt a látszatot keltenénk, hogy az egzisztencialitása is egynemű vele. Derkovits művészete egyezik kora művészetével, nem szakad ki belőle, de éppen közvetlen egzisztencialitásával lényegesen el is tér tőle . . . A korabeli művészetben való elhelyezésében tehát túl kell mennünk a közvetlen egzisztencialitás művészetének fokáig. A művészet egzisztencialitásának kérdését, és benne a Derkovitsét, nem az utolsó egy-két század és a ma – mint mondtuk, csak részben egyező, másrészt nem egyező – médiumába, hanem a művészet egész történetének, világtörténetének perspektívájába kell állíta-

nunk; tehát oda, ahol az *övével egynemű* egzisztencialitású művészetet találjuk. Az egész művészetre és mindenkori funkciójára kell tekintenünk, nem pedig egy kis töredékére és a hozzá kötött steril elméletekre.

Az eddig mondottak talán rövidségükben is elegendők annak megértéséhez, hogy Derkovits helyét nem elég az emberi lét egyik vagy másik szférájában meghatározni; tehát kora hazai művészetében, kora hazai közösségében, kora egyetemes emberi közösségében, meg kell határozni *általában* a művészetben, *általában* az emberi létben. Az ügynél fogva, amelyet reprezentál, valamennyiben jelen van, és hogy éppen művészetben reprezentálja, művészetét is valamennyiben jelenlevővé teszi. Földarabolni tehát nem lehet, élő egységében kell látni. Tárgyalni azonban a legegységesebb tárgyat s csak diszkurzíve lehet, vagyis egyik aspektusából a másikra áttérve. Ezt a logikai szükségességet fogjuk itt is követni.

De már az elején megállíthat valaki. Hogyan, hát *egy* művész miatt ekkora kérdéseket, a legnagyobb, végső kérdéseket kell bolygatni? Nem túlzás ez? A kérdés egy tőről fakad az előbb a művészet egzisztenciális funkciójára vonatkozóan várhatónak mondott kérdéssel. A válasz is egy tőről fakad az ottanival. Röviden: Derkovits a szocializmus művésze; a szocializmus világtörténeti jelentőségű és az egész emberi létet módosító történeti mozgás; ez objektív tény, amit nem alterál, hogy a szocializmus kell-e valakinek vagy nem; nyilvánvaló, hogy a szocializmust magát és vele együtt, ami őt reprezentálja, csak világtörténeti perspektívában és az egész emberi lét dimenziójában lehet jelentőségéhez és funkciójához mérten látni; Derkovits a szocializmust reprezentálja, azonos vele, mindaz, ami a szocializmusra, őrá is vonatkozik.

Témánk nehezén ezzel túl is jutottunk. A többi már következmény a preszmisszákból. Derkovits művein demonstrálva.

Most már úgy, ahogy mondtuk, hatoljunk át helyének rétegein a korabeli hazai és nemzetközi művészeten.

Derkovits művészetének ezt a helyét kielégítő részletességgel és érveléssel megírta Körner Éva a könyvében. Elég rövidre fogva kivonatosan közölnénk a magunk megfogalmazását, helyet hagyva még Derkovitsnak és művészetének az emberi lét egészében való megjelenítésére, természetesen szintén csak pillanatnyi vetítés módján.

Derkovits művészete *festészet* – ha helyét az összehasonlító módszerrel a műfaja felől jelöljük meg, a szakember szemével megnézve nyomban kimondhatjuk, hogy elhelyezésében nincs valami különösebb fogas

probléma, olyanféle, mint például a Csontváryéban, ami a kutatáson, vizsgálaton, elemzésen, összehasonlításon túl még töprengést okoz, és véglegesen talán sohase intézhető el. Nem akarom a föladatot bagatellizálni, könnyebbnek láttatni, mint amilyen; hozzá való szaktudást, érzéket, megbízható ítélőképességet kíván; csak azt akarom mondani, hogy a föladat nem bonyolult, teljesíthetősége nem problematikus. A képlet tiszta, világos. De részletes szétfejtése sok helyet kíván. Én itt nem vállalkozhatom rá, kijelentéseim mellé a bizonylatokat is sorakoztatni nem volna helyem. Szükség sincs rá. Akit érdekel, jól megalapozott, részletes eligazítást talál Körner Éva könyvében. (Milyen jó, hogy van mire hivatkozni!) A közvetlen szemlélet megállapítása: Derkovits festészete az, amit „festői művészetnek" vagy „abszolút festészetnek" is szoktunk nevezni, vagyis az a fajta festészet, amely a XVI. sz. nagy velencei festői, majd a németalföldiek, spanyolok művészetében, utánuk az ő nyomukban a XIX. sz. naturalizmusában egyre inkább a *szín* tette a kép konstitutív tényezőjévé, úgy, ahogy a valóságban is a forma mindig színben látható, szín, fény, árnyék, atmoszféra modellálja, végül a pleinairizmusban, impresszionizmusban, Cézanne-ban, Gauguinban, Van Goghban, neoimpresszionizmusban, a couleur locale határain túl kiterjesztette a festészet területét a látott világ egész birodalmára, a levegőben, fényben, egymáshoz való viszonylatukban módosuló színek kimeríthetetlen gazdagságú matériájára és leginkább árnyalataikra. Derkovits művészetének helye a hazai és egyetemes művészetnek *ezen* a területén van. De maga a festői milyensége, maga a neme és helye nem minősíti a minőséget, azaz nem mondja meg, milyen művészeti fokon van. Ami a legfontosabb; festészetének neme és művészeti foka kongruens a mondanivalóval, nem érzünk köztük egyenetlenséget, mindent hiánytalanul, zökkenőtlenül ki tud fejezni, amit akar. Minőségi foka szerint pedig: különösen rövid élete utolsó éveinek remekművei – *Téli ablak, Téli viharban, Hídépítők, Dunai homokszállítók, Híd télen* – a festői festészetnek egyetemes mértékével mérhetők. S ez igen igényes mérték. A színeknek és árnyalataiknak együttes életét, végtelen gazdagságát artikulálják. Téli képei speciálisan a hideg színeknek olyan skáláját bontják ki és fogják össze, amilyenre nem is tudunk másik példát. Csak ebben a tekintetben is megajándékozta, meggazdagította a világot valamivel, ami *így* nem volt még. Ezen a réven oda tehetők nagy művészi korok művei mellé, amiknek helyét szintén a világtörténeti mozgás és saját immanens művészeti jelentőségük határozza meg – úgy, ahogy mint mondtuk, az övét.

Derkovits művészetének qua festészetnek ennél tüzetesebb lokalizálása itt szükségtelen, mint mondtuk, más helyen megtörtént, nekünk itt elég, hogy helye a „festői", „abszolút festészet" területén van, és előkelő hely; de ennyi szükséges. Mert aki nem ismeri, s csak annyit tud róla, hogy szocialista, festett ideológiának, teóriának, propagandának gondolhatná, talán igaz hitvallásnak, de banális festészetnek, amilyenben bőven van részünk; ezen a kompromisszumon szerencsére túlvagyunk. Derkovits művészete pedig túlvan ezen a gyanún. Festői festészet, abszolút festészet, igen magas rangon, de ezzel nincs vége – mint e terület XIX–XX. századi más nagy festői művében. Még más is. Amivel kezdtük és folytattuk: *azonosság világtörténeti jelentőségű üggyel.* S ez átvisz helyének más rétegeibe.

Még kettőben jelöljük meg helyét. Egyik a szűkebb, másik a legnagyobb méretű. Az első a *hazai lét,* a második általában az *emberi lét.* A kettőt nem választhatjuk el. Derkovits témái a nagy emberi érzések, indulatok, szenvedélyek, szerelem, barátság, bajtársiasság, öröm, bánat, gond, kétségbeesés, lázadás, gyűlölet, szeretet, düh, elszántság; az emberi élet úgy, ahogy mindenütt van, a házaspáré, a magánosé, elhagyotté, kivetetté, az otthon, a hontalanság, együttlét, közösség, az emberi sors, szenvedés, elnyomottság, kifosztottság, ínség, űzöttség, béke, boldogság; az emberi minőség, az elnyomott és az elnyomó, a kizsákmányolt és a kizsákmányoló, a dolgozó és a henyélő, az emberséges és az embertelen; az emberi munka, pihenés, szórakozás stb. stb., csupa olyan motívum, ami nincs helyhez kötve, hazai is, általános is az emberi létben. Mindezek azonban és a nagy emberi eszmék, erkölcsi értékek – vagy ellentéteik – nem azért vannak ábrázolva, mert ilyen az élet, mint ahogy a nagy realista regények ábrázolják; nem is azért, hogy esetenként némelyiknek követésére, másoknak elvetésére indítsanak. Hanem mert valamennyi együtt, mindenestül egy nagy üggyel való azonosság demonstrációja. Tehát nemcsak együttérzés, együtt-szenvedés vagy fölháborodás, harag, düh, azonosulás az ábrázoltakkal – és nemcsak ilyen indulatokat kelteni akaró a nézőben, mint sok regény az olvasóban –, hanem *az egész emberi lét megváltoztatásának akarata,* művészi minőségének tudatában most már aggály nélkül mondhatjuk úgy is, *program, terv, vállalás;* egzisztenciálisként vállalt üggyel való azonosság, amilyen minden világtörténeti jelentőségű mozgásban a vállaló ember és műve, cselekvései azonossága. Derkovits és műve specifikus azonossága nem az interpretáló utólagos teoretizálása, belátása, beleolvasása – *tudatosan akart.* Ő maga tudatosan tudja, milyen az ő azo-

nossága, tudatosan tematizálja. Külső jelei: sok önarcképe, és ő maga sok képen jelen van valamilyen alakban. De ahol így nincs jelen, ott nincs vége az azonosságnak. Az azonosító ügy mindenütt jelen van, s ahol az ügy van, a vele való azonosság folytán ő is ott van és viszont. Az egyik soha sincs a másik nélkül. Ahol nincs személyében közvetlenül láttatva, ott is, minden más személyben, minden cselekvésben, mozdulatban, állapotban ott van pro vagy kontra, direkte azonosultan vagy az üggyel való azonosultságából robbanó reakcióban, tehát ha ellenséges indulattal, dühvel, akkor is; sőt az állatokban is; sőt minden tárgyban is, a levegőben, fényben, árnyékban is, mindenben, ami a képen van. Minden, ami a képen van, nemcsak festői motívum, hanem az ügy motívuma is, a kettő együtt akarja az ügyet olyanként, amilyen, olyanként, amilyennek mondtuk. Az ügy irányában semmi se indifferens, semmi se öncélú, önmagáért való, mai szóval úgy is mondhatnánk, minden angazsált, de az azonosság sokkal több az angazsáltságnál. Mivel pedig az ügy *egy*, nincs ok, se mód a hazai és egyetemes emberi réteg elválasztására . . .

*

Önként kínálkozik, hogy *önarcképein* kezdjük, említett gyakoriságán túl tessékeli a gondolat is, hogy önmaga képével mégiscsak leginkább azonos. De akárhogy kínálkozik, ne tévesszen meg ez a gondolat. Szubjektíve lehet, és talán másképpen nem is lehet, hogy önmagához önmaga van a legközelebb – a múltból ismerünk ellenkező állításokat –, művében azonban mindenütt egyaránt van jelen. Önarcképein is az ügy médiumában azonos önmagával és úgy, mint minden más tárggyal, amit művészetébe fölvett. Vagyis nem azt a Derkovits Gyulát festi csak, akit x év y napján a tükörben lát, hanem mindig azt is, aki az ügyével azonos. Ahol ő van, mellette, körülötte ott van az ő világa, ha nincs is odafestve; ahol az ő világából bármi van, ő is mellette, benne van, szintén, ha nincs is odafestve. Nem válnak el egymástól soha. Könnyebbség kedvéért azonban kezdhetjük a sort önarcképein . . .

Valamennyinek jelentését röviden valahogy így foglalhatjuk össze: én, Derkovits Gyula, kifosztott proletár, itt vagyok ebben az ellenséges világban; nem a magamé vagyok; minden kifosztott, elnyomott proletárral azonos vagyok, mindenütt ott vagyok, ahol elnyomott és elnyomó van, a magam sorsában, amelyik magában is éppen elég embertelen, még minden társamét is viselem, ha kell, minden ellen kiállok

érte. Ennyire együtt van rajtuk – az aszketikus, sovány arcon és tekintetében – meggyötörtség és elszántság . . .

A témás kompozíciókhoz – a mindent penetráló azonossághoz – jó kalauzaink azok a képek, amelyek vagy kifejezetten önarcképek, de más személlyel vagy személyekkel képpé komponálva, vagy amelyekben nem kifejezetten, de félreismerhetetlenül önmagát portretálta. Az elsőre említem: *Én és a feleségem* és a *Mi ketten.* Elnevezésükben is benne van, hogy önarcképek, de nemcsak ő van rajtuk; ott van még megpróbáltatásos életének sírig hű társa, a vele mindenben azonos Viki, aki „bocslábúan" la beauté de l'humain-t sugározza, „az emberi lét nemessége fénylik" alakján, partneréről visszaverődve is. A másodikra: *Szőlőevő, Végzés;* mind a kettőn másodmagával, feleségével – a másodikon, amint a végzetes kilakoltató végzést olvassa, és felesége az ő arcát olvassa feszült figyelemmel. Ide tartozik a *Nemzedékek (Három nemzedék)* múlt, jelen és jövő a nagyanya, apa és kisgyermek képében, az apa, Derkovits, olvasó önarcképe a valóságos térben, a másik két alak, Marx képével a falon, a tükörbe vetült térben.

Amiken nem személyében is láthatóan, a kép egész matériájában elvegyülten, azonosultan van jelen: főképp a szenvedés, a gond, nélkülözés, üldözöttség, menekülés, szeretet, munka és más, mélyen emberi motívumok tematizálásai hol néhány, hol sok alak, hol nagy tömegek szerepeltetésével – *Menekülő asszonyok, Menekülés* – kétségbeesett rohanás gyalog és kocsin az üldöző veszedelem elől; *Kenyérért* – csak a hatalmat jelképező csizmás láb, a puskatus vége, a földön hanyatt fekvő halott kitátott szájú feje beszél egy egész világról, ami mögötte van; *Éhesek télen* – a bolt ablakán belül az ennivaló, rajta kívül az éhezők, s a hatalmat képviselő kardos, csizmás rendőr fél alakja témájában és indulatában rokon *Rimbaud* Les Effarés c. versével, mégis milyen más a szituáció a dermesztő tél képében!; *Téli viharban* – felnőttek és gyermekek védelmet keresőn a kegyetlen tél elől; *Gond* – a magába süppedt proletár anya a gyermekkel – végtelen önemésztés koncentrált alakban; *Anya a gyermekkel* – viharban, embertelen rideg világban kivetetten; ugyancsak *Anya* – az anya és gyermeke feje egymásba olvadóan; *Hídépítők, Rakodómunkások, Hajókovács, Dunai homokszállítók* – a munka képei; nem a munka glorifikálásai; nehéz, kemény munka ábrázolásai, de a művészet minden gazdagságának, a színek pompájának glóriájában; *Kivégzés* – a drótsövény oszlopa elé állított, hátrakötött kezű, bekötött szemű, derékig meztelen férfi izmos alakja. Derkovits közösségének legpregnánsabb megfogalmazása s a

vele való azonosságának legtömörebb kifejezése; a kivégzett a közösségért hal meg, amellyel azonos, amelynek minden tagja vele hal meg, az is, aki a képet festi, a festő és a kivégzett ugyanaz, nem választhatók el egymástól; az emberi lét közös ügye azonosítja őket úgy, mint az ősi közösségek tagjait, amelyekben a tagok nem választhatók el egymástól, mindegyik tagra mindig egyformán sor kerülhet, aki a harcot és az elesetteket a sziklafalra festi, holnap maga is ott fekhet az elesettek között.

Mint mondtuk, az azonosság itt nem áll meg, átáramlik a nem embermotívumú képekre, amilyen a remek *Igásfogat,* és nem kevésbé remek, csak élettelen tárgyakat ábrázoló *Téli ablak* – kívül a hordozóját csak sejtető szurony, belül, a szobában, a karéj kenyér – a mi mindennapi kenyerünk, ennek a közösségnek és a vele való azonosságnak végsőre redukált szimbóluma.

Végül az ellenséges indulat, a lázadás, a düh, gyűlölet képei – nem személyes indulat lángja kiált bennük, a közösségé, ezért bennük ugyanúgy azonos velük, akik helyett kiált, mint az említettekben.

Sorsa, mondtuk, nem ugyanaz, mint a helye, de szükségszerű következménye; megkülönböztethető, de nem különíthető el tőle; máskor, máshol más lett volna; akkor és ott, ahol élt, az üggyel való azonosságának elmaradhatatlan következménye, hogy olyan volt, amilyen volt. Az ő idején, az ő környezetében, az ő jellemével sorsának így kellett alakulnia; egyfelől üldözött vad, másfelől nagyszerű példa. Első ránézésre evidens, sorsa csak korai pusztulásra ítéltetés lehetett. Ő magának is tudnia kellett. Propagandát lehet „föld alatt" csinálni, művészetet, ebben a korban nem. A kőkorszak embere a szó nem képletes jelentése szerint a föld alatt, mély barlangokban csinálta nagyszerű művészetét, a XX. század embere nem mehetett művészetével a föld alá. De nem is akart. Derkovits valahogy talán megmaradhatott volna a szűkös otthon remeteségében néhány műbarát kegyelméből. Az ő művészetének azonban csak a közösségében van értelme, funkcióját csak ott teljesítheti. Ott pedig ki van szolgáltatva az ellenséges környezet és hatalom önkényének. A nyilvánosság neki szüntelen veszedelem. Derkovits vállalta minden kockázatát. Nem mérsékelt semmit, nem enyhített semmin. Művészete: vád, provokáció, lázítás. A válasz lesújt rá: *Végzés* – az, ami a képen van, a nyomorúságos lakásból is kilakoltató végzés, és *Kivégzés,* ha nem is éppen azon a módon, ami a képen látható. Ezt a művészetet mégis így, engedmény, megalkuvás nélkül csinálni kellett. Miért? Mert *egzisztenciális* küldetésű és jelentőségű. Ez

viszont már túlnő a sorsán, ez már a helye: a sorsát eldöntő *hazai létben*, de rajta túl az *egyetemes emberi létben is*. Általában az emberi lét, az emberi egzisztencia milyensége van ahhoz kötve, ami a szocializmus ügye a Marx-idézet szerint és Derkovits művészete szerint. *Derkovits kis nép művésze. Kis nép nagy művésze. Ez határozza meg helyét korabeli közösségében. De most már akkor is annak az ügynek reprezentánsa, amikor az ügy világméretű mozgása az emberiségnek; most már ennek a világméretű mozgásban levő emberiségnek is nagy-művésze. Ez határozza meg az üggyel azonos művészete helyét általában az emberi létben. Ugyanez viszont most már a posztumusz sorsa is.*

JÓZSEF ATTILA
(1905–1937)

A XX. századi magyar és egyetemes líra egyik legkiemelkedőbb alakja. Művészetelméleti-esztétikai írásaiban alkotó módon alkalmazta a marxizmust a költészet sajátosságainak, kora művészeti problémáinak feltárásához. A művészi általánosítás lényegét a valóság felfedezésében látta. Az esztétika feladatának az adott korban elérhető művészi maximum normatívájának kutatását tekintette, melynek kidolgozása lehetőséget nyújt a művészi teljesítmények kritikai számbavételére. Az alkotói folyamatban az értelem és a szemlélet dialektikáját hangsúlyozta az intuíció és az absztrakció szélsőségeivel szemben; harcolt az „önkifejezést" középpontba állító művészetfelfogás ellen. Esztétikai írásai: *Összes művei* III. köt. (1958), illetve *Irodalom és szocializmus. Válogatott esztétikai tanulmányok* (1967).

IRODALOM ÉS SZOCIALIZMUS

(Művészetbölcseleti alapelemek)*[1]

Tisztelt Elvtársak!

Azt hiszem, mindnyájan tudjuk, mi a szocializmus, ki tudnók fejteni lényegében egyöntetűen. Azonban az irodalommal már bajok vannak, mert habár azt mondjuk róla, hogy nyelvi művészet: vagyis az a művészet, amelynek anyaga a nyelv, ezzel még csak azt tudjuk róla, hogy mindenekelőtt a nyelv törvényeit kell figyelembe vennie. Mert hiszen minden művészetet kötnek anyagának a törvényei. Az irodalmat pedig annál is inkább, mert anyaga, a nyelv, már önmagában is emberi, társadalmi közösséget tartalmaz: a közösségnek azzal a lelki kiállási módjával egyetemben, amellyel ez a közösség a világ viszonylatait fölfogja, tagadja vagy elfogadja. Tehát a nyelv minőségéből adódik az irodalomnak nemzetiségi különös mozzanata, és a közösséget jelentő nyelvi anyag törvényeinek értelmében kapják meg az egyes irodalmak nemzetiségi különös mivoltukat. Így más anyaggal dolgozik a német

* Budapesti szabadelőadásom szövege.

és más anyaggal a magyar irodalom. Különbözésük tehát nem lényegi, hiszen azonosak abban, hogy az anyagból irodalmat csináljanak, hanem csak annyi, hogy *bizonyos fokig másfajta anyagot* kell megmintázniuk. Az osztályirodalmakra ugyanez áll. Minden társadalmi rétegnek megvan a maga nyelve, sőt az egyes egyénnek is. Ez annyit tesz, hogy társadalmi osztályok minősége szerint más *lelki (művészi és érzelmi) tartalmú maga a szó is;* noha tárgyi-fogalmi mozzanata egyugyanaz, már amennyiben logikailag helytelennek nem bizonyul. Vagyis a különböző nyelvű versekben ugyanazt a fogalmi szerepet játssza a „Tisch", „table", „asztal" szó, mert mindhárom ugyanaz a fogalom; azonban ugyanakkor eltérő művészi, irodalmi eredmény létrehozására alkalmasak, mert mindegyik más szó, más anyag. Ugyanígy a „burzsoá" fogalma egy és ugyanaz kell legyen logikailag mindenki számára. Azonban a „burzsoá" szó művészi alkalmazása más a proletár számára és más a burzsoá számára. Utóbbi valószínűleg még művészi létjogosultságát is megtagadja. Az ő fülében nem hangzik költemény gyanánt, mert nem tud proletárul és nem tud szocialistául; aminthogy a francia idegentől is távol áll a magyar vers művésziségé, ha nem tud magyarul.

Szocialisták lévén, alapelvünk értelmében tudjuk azt is, hogy a művészet minden körben más és más, sőt hogy egyes korszakokon belül is ellentétes művészeti irányzatok küzdenek egymás ellen, amelyek küzdelmükkel akaratlanul is a művészet általános haladását, avagy visszafejlődését szolgálják. Azonban észre kell vennünk, hogy ezek a korokat jelentő és korszakokon belüli művészeti irányzatok együtt teszik a művészetet – azaz mindegyikben van egy a többivel lényegében közös mozzanat, ami miatt művészetnek hívjuk és elkülönítjük mindezeket az irányzatokat a nemművészettől. Tehát a művészetnek minden változása és ellentétes megnyilvánulása dacára van egy általános és állandó mozzanata, a művésziség – minthogy a társadalmi és történelmi életnek minden változása és belső ellentéte dacára van egy állandó mozzanata, maga a társadalmiság. És ezzel már a dialektikus felfogás mélysége előtt állunk. Mert ez csak úgy lehetséges, hogy: ami változik, az egyben állandó is. Magyarázatul szolgál, hogy változni csak az változhat, ami van; ami van, az pedig önmagával azonos. Álljunk meg kissé itt, álljunk meg az azonosság elvénél. *„Minden dolog azonos önmagával."* Figyeljük meg, hogy ez a végső logikai alapelv csak *csupán logikai alapelv,* vagyis csak annyit jelent, hogy *minden gondolati tárgyat annak kell elgondolnunk, ami.* Ezért esik véle egy-

be a másik logikai alapelv, az ellentmondás elve. Ti. csak akkor gondolkodunk helyesen, logikusan, ha egyik állításunk nem mond ellent a másiknak. Ez a logikai *alapelv* tehát nincs ellentmondásban a mi alapbölcseleti alapelvünkkel, hogy ti. a fejlődés ellentétekben történik, hogy a dolgok ellentéteket tartalmaznak. Sőt, ha ezt a logikai alapelvet, hogy minden dolog azonos önmagával, mint ítéletet, szintén dolognak tekintjük, a formai elemzés megint csak bennünket igazol. Mert kimondván, hogy minden dolog *azonos* önmagával, a dolgot két más dolog ellentétének *összefüggéseként* fogtuk föl: az azonosság meg a dologiság ellentétének összefüggéseként. Tehát amikor azt állítjuk, hogy ami változik, az egyben állandó is, nem mondunk ellent önmagunknak a logika szempontjából, hanem pusztán a dolog mélyén rejlő valóságos ellentétet emeljük a felszínre. *Állításunk nem formai, hanem tartalmi.* Így a valóság természetesen igazol bennünket. Mert az emberi történelem folyamán állandó a társadalmiság, és éppen ez az állandó társadalmiság változik. Úgy is megközelíthetjük állításunkat, hogy ami változik, az hordozója a változásnak. Tehát mint hordozó mindig ugyanaz marad, minthogy pedig a változást hordozza, egyben mindig más és más. Idézzük a természet logikáját (nem a természettudományét!) – látjuk, hogy a fajok azért hasonulnak a környezethez, azért alakulnak át, mert meg akarnak maradni. És valóban, az élet bármennyit változik, bárhány alakot vett is föl, élet maradt. Mert ha a változó nem volna egyben változatlan is, akkor a változás eredménye nem változás, hanem megszűnés volna.

Mindezt előre meg kellett állapítanom, nehogy nem-dialektikusnak tűnjék föl első kérdésem, amely a következő: *mi a művészet?* Ezzel a bevezetéssel már a maga mélységében elkülönítettük kérdésünket minden polgári kérdés föltevésétől, mert hiszen a polgári műbölcselők is föltették a kérdést szóról szóra úgy, hogy mi a művészet. Azonban más értelemmel tették föl, de mindenesetre oly módon, hogy a dialektikus tartalma elsikkadt. Ebből azután rengeteg ostobaság keletkezett, amelyet *esztétika gyűjtőnévvel foglaltak össze.* Nem kell arra a sok páratlan badarságra és polgári maszlagra gondolnunk, amelyet a közelmúlt izmusai mutatnak és amelyek értelmében igen sűrűn megtagadták a szavaktól az értelmet, nem törődve azzal, hogy éppen a szó az egyetlen dolog, amelynek közvetlen és nemcsak teleologikus (céljában való) értelme van, mint például valamely szerszámnak, közvetlen és nemcsak metafizikai értelme, mint például az életnek. Nem kell ezekre az apró szamárságokra gondolnunk, elég ha az ún. nagy

rendszereket vesszük figyelembe. Ezeknek nagyobb része beleesik a lélektanosságba (pszichologizmusba), és a lélekkel magyarázza a művészetet, holott legföljebb a művészi alkotások ha szolgálhatnának a lélek magyarázatául. Igen ám, de mi ád felvilágosítást afelől, hogy mi a művészi alkotás? Jellemző, hogy minduntalan összevetették a szépet a művészivel, holott egymáshoz semmi közük. Hiszen egyként szépek lehetnek a legkülönbözőbb dolgok: csendes füzesek, magas és alacsony leányok, lovak, egy könyvkiállítás, futballmérkőzés. Mert minden, ami formában való, az vagy tetszik, vagy nem tetszik. Tehát a műalkotás is vagy tetszik, vagy nem tetszik, mint bármi más – azaz a szépség elméletével attól jutottunk a legtávolabb, amit meg akartunk közelíteni, ti. attól, hogy mi a művészet. Keresték a művészet magyarázatát az élményben meg az érzelemben is. Holott minden, amivel csak találkozik az ember, élményt és érzelmet kelt benne, éppúgy, mint a székrekedés. Ez az érzelmes esztétika különösen elképesztő. A mű mibenlétét az alkotást meg a szemlélést szükségképpen kísérő érzelmekből próbálja kihámozni, ami éppolyan badarság, mintha a másodfokú egyenlet mibenlétét az elgondolást szintén szükségképpen kísérő érzelmekből és élményekkel akarnók megmagyarázni. Aki a másodfokú egyenlet elméletét megalkotta, annak valószínűleg jóleső érzést nyújtott a probléma megfejtése, gyönyörűsége telt munkájának eredményében, mint ahogy bizonyosan boldog az a gyerek az iskolában, aki a másodfokú egyenletet, hogy ennél maradjak, szabatosan megoldja és levezeti. De hol az a hülye matematikus, aki úgy próbálná megértetni a gyerekekkel a másodfokú egyenletet, hogy azt állítaná, hogy a másodfokú egyenlet célja a gyönyörködtetés? Márpedig a művészetre vonatkozóan ez általános felfogás, ezt tanítják az elemi iskolában éppúgy, mint az egyetemen. *Kautsky* is ezt tálalja föl a munkásoknak. A munkások pedig joggal kérdik, hogy hát minek a művészet, amikor mi éhezünk, vérzünk, szenvedünk. Hiszen ha a művészet célja a gyönyörködtetés, akkor ez a cél a polgári osztály gyönyörködtetése, akkor csak a burzsoá művészet lehetséges. Mert a munkásnak, különösen az öntudatosnak, a napi tíz-tizenkét óra robot után éppenhogy mozgalomra meg tanulásra marad ideje, de nem a gyönyörködésre. Az öntudatlan munkás meg egészen más módon, nem irodalomban, művészetben keresi gyönyörködtetését. Öntudatos társa pedig, ha irodalmat olvas, éppen az ellenkező céllal teszi – azért, hogy tanuljon.

Azt is mondták az irodalomról, művészetről, hogy érzelem kifejté-

se. Ebben aztán az ún. komolyabb felfogások is egyetértenek. Holott a művészet legalább annyira különbözik az érzelem kifejezésétől, mint a sírás meg az ásítás a színpadi sírástól, ásítástól. A sírás valóban érzelem kifejezése, de a színpadi sírás a színpadi érzelemé. A színpadi érzelem pedig nem valóságos, azért színpadi. Ha meg nem valóságos, hát nem is érzelem. Ám összekotorhatna valaki olyasmit, hogy a sírás közvetlen érzelmi kifejezés, a színpadi sírás meg közvetett. Nos jó. Ebben az esetben ám, ha valaki sír a színpadon, az nem azt jelenti, hogy a színésznek bánata van, mert hisz akkor közvetlen kifejezés volna. Sőt, a színésszel madarat lehetne fogatni, ha jól adja a bánatosat. Hát nem is érzelem kifejezéséről forog ott szó. Éppen megfordítva, *a bánat, az érzelem, a forma, azaz formai elem, amely valami másnak a kifejezése végett szerepel.*

Tartja magát az a felfogás is, amely a művészetet játékos hajlamból, játékösztönből (Spieltrieb) magyarázza. Ennek semmi értelme nincsen, mert éppígy állíthatná bárki, hogy játék a bölcselet, játék a tudomány, játék az élet. Hát muszáj élni? Muszáj gondolkodni? Nyilvánvaló, hogy nekem nem és neked sem. De az életnek muszáj, de az elménck muszáj, különben nem volna semmi az, ami. Nem szükséges, hogy én írjak verset, de úgy látszik, szükséges, hogy vers írassék, különben *meggörbülne a világ gyémánttengelye.* Azonfölül meg játék többféle van. A fogócska hasznos és kedves, a rummy haszontalan és undok. Én legalább a sakkot jobban kedvelem. A játékban éppúgy szerepet játszik a megismerés, mint minden másban, amit emberek csinálnak. A különbség mindössze az a jelentős tény, hogy a játék szelleme gyakorlati, a gyermek előkészülete a felnőttek életformáira. A művészetről pedig ez igazán nem állítható. Ami meg a felnőttek játékait illeti, remélhetőleg nem veszik a játékösztön hívei egy kalap alá a pókert a költeménynyel. Noha a pókernek is vannak „szabályai". Azonban a szórakoztató játék minden szabálya megállapodás dolga, míg a művészetre vonatkozó normákat magából a művészetből kell kikutatnunk.

A művészet körüli zűrzavar különösen teljes, ha az alkalmazott elméleteket, a kritikát vesszük szemügyre. A kritikus első célja, feladata volna annak a megállapítása, hogy a szóban forgó vers, kép stb. valóban műalkotás-e vagy sem. Ezeknek a polgári esztétikáknak az értelmében azonban minden kritikának egyetlen mondatból kellene állnia. Vagy abból, hogy az előttem álló mű valóban műalkotás, mert nekem tetszik; vagy abból, hogy nem műalkotás, mert nem tetszik. És több értelmük nincs is e kritikáknak, mert igazán nem a műről, hanem a

művész tehetségéről meg lelkéről beszélnek. És a tehetség kérdése sem attól függ itt, hogy a művész valóban alkotott-e, hanem attól, hogy az, amit csinált, hogyan tetszik a kritikusnak. A kérdés tárgyi részét a legrafináltabb módon kerülik ki, és annál nagyobb a kritikus, mennél rafináltabb a lényeg elkenésében. Mert a kérdés tárgyi részéhez érvén, olyasmiket írnak, hogy: „finom megoldás"; „hajlékony toll"; „kerek szerkezet, amely gazdag lelket ölel magába"; „élcimpulzusait próbálja költészetté leszerelni". De, hogy mi az a finom megoldás, arról bölcsen hallgatnak. A ravaszabbak mindjárt a kritikában megelőzik ezt a kérdést, így fogalmazván: „valami megmagyarázhatatlanul édes lobogás hevíti". Vagy: „de nem lehet elmondani, ezt olvasni kell". Püff neki! Minden sorban azt ösmerik be, hogy ők csak a levegőbe beszélnek. És elméleti felelősségrevonáskor a legkomolyabban hangoztatnak olyan zöld vicceket, hogy *„a kritikus akkor objektív, ha szubjektív"*. Ami persze csak légből kapott, mennyei dialektika, mert *nem valóságos ellentétről* lebbenti föl a fátylat, hanem egyszerű *logikai ellentmondást* foglal magába. És beszélnek arról, hogy a költő hogyan látja a világot (!), holott a világot csak vagy jól, vagy rosszul lehet látni. És teszik ezt a vers stb. „tartalmának" a vizsgálata közben. Amivel megint arról tesznek tanúságot, hogy a forma s a tartalom dialektikus viszonyáról a leghalványabb sejtelmük sincsen.

A forma s a tartalom dialektikus viszonyát említettem, amivel már jeleztem is, hogy a tartalomból értjük meg a formát és a formából a tartalmat. Állapítsuk meg, hogy minden, amit kimondunk, forma. *Mert a forma az a tevékenység, amely szemléletileg folyik,* amely szemléletünkben a tartalom elébe áll. *A tartalom pedig az a jelentés, amelyet a szemlélet számára szükséges forma a szemléleten át az értelemnek nyújt.* Tehát *a forma minőségét tartalma szabja meg.* Úgy is mondhatnám, *hogy a formának kettős minősége van: minősíti az a tartalom, amely kitölti, és minősíti, visszaminősíti tartalmává, szemléletünk.* Az esztétikák – általában – ezt a szemlélettől visszaminősített formát vették elsődlegesnek, sőt egyedüli minőségnek, az ördög tudja, miért. És beszéltek az alak ragyogásáról, mint amaz Aquinói Tamás, aki szerint *„Pulchritudo ... consistit ... in resplendentia formae"*. (A szépség a forma ragyogásában áll.) Minthogy pedig a forma már Arisztotelész szerint is tevékenység, ez az Aquinói Szent bölcsesség mai nyelven annyit tesz: *Gyönyörű, mert ragyogóan van megcsinálva.* (Polgári kritikusaink nem is tudják, hogy ők még mindig egy középkori szent hatása alatt irdogálnak!) Nos, hogy a formának, tehát a szemléletileg folyó

tevékenységnek a minőségét a tartalma, vagyis az a jelentés szabja meg, amelyet a szemlélet számára szükséges forma a szemléleten át az értelemnek nyújt, azt a következő példákon közvetlenül megpillanthatjuk. Példának egyszerű mondat, majd vers, majd vaskos regény.

A mondat így hangzik: *Éhes vagyok.*

Ha ezt ebédidőben mondom odahaza, olyasmit jelent a szemléleten át az értelem számára, az a *tartalma,* hogy „mi lesz az ebéddel". Ha koldus mondja az utcán, úgy olyasmit jelent, az a tartalma, hogy „tessék adni néhány fillért". Ezt a mondatot tehát mindkét esetben éppen a *tartalma,* adott jelentése utalja *mint formát és mint stílust* a közbeszéd formájának és stílusának kategóriájába.

Ha ezt a mondatot, hogy *Éhes vagyok,* versben írom le, egyáltalában nem azt jelenti, hogy „miért nem hozzátok már azt az ebédet"; és nem is azt teszi, hogy „csak egy fillért, könyörgöm alássan". Mert (eltekintve attól a szimbolikus tartalomtól, hogy nem vagyok megelégedve ezzel a világgal) ennek a mondatnak versben mindenesetre az a tartalma, a valóságos jelentése, hogy éhség egyáltalában van, és hogy az éhségnek, valamint az éhség létének társadalmi jelentősége van. Már csak azért is, mert ha ez a mondat, hogy *Éhes vagyok,* nem bírna jelentéssel mindenki számára függetlenül attól, hogy valóban éhes vagyok-e vagy sem, akkor társadalmilag értelmetlen volna – senki sem volna rá kíváncsi. Mert mi értelme is volna annak, hogy orrára kötöm az ismeretlen szegedi kubikosnak, aki a nyomda stb. közbejöttével úgyis csak évek múltán tudná meg, hogy éhes vagyok. De különben is, ha ebéd előtt vagyok éhes, az se nem művészi, se nem érdekes. Azaz nem társadalmilag érdekes. Amit tehát versben írok le, annak társadalmi és egyetemes jelentősége kell, hogy legyen, annak társadalmi értelme van. Egyszóval *a művészi forma tartalma mindig egyetemes és társadalmi.* És az ilyen tartalom föltétele a forma művésziségének.

Ki ne ismerné ezt a két gyönyörű verssort:

Fölszállott a páva a vármegyeházra,
sok szegény legénynek szabadulására.

Mért valóságos művészet ez? Mert egy madárnak a helyváltoztatását társadalmi tartalommal telíti. A hely ahová a *díszes* madár, a páva száll, már önmagában is társadalmi és politikai értelmű, ez a társadalmi tartalom azonban a második sorban minősül. Ha ezt a társadalmi tartalmat elvonjuk és tényként megállapítjuk, hogy egy páva a házra szál-

lott – akkor bizony éppen a művészi mivoltától fosztottuk meg a képet. Viszont, ha ítéletként egyszerűen leszögezzük, hogy sok szegény legény kiszabadul, akkor azért nem áll előttünk műalkotás, mert olyan állítást kaptunk, amely egyetlen logikai mozzanat, tehát így önmagában művészet nem lehet. Ez is forma, de nem művészi. Mert mint később kiderül, a művészi forma elemeinek összefüggése nem pusztán logikai, mint ezé, hanem egyben tények rendszerének szemléleti összefüggése.

Két másik sort is vehetünk, egy megíratlan költeményből:

A történelem levese
már emelgeti a fedőt.

„A leves emelgeti a fedőt" – ennek nincsen társadalmi jelentése, tartalma, tehát nem is művészet. *„A történelem levese – emelgeti a fedőt".* Itt *a társadalmi tartalom csak látszólagos,* mert nem meghatározott. Ezért nem művészet. Azonban a „már" időhatározó szócskával a társadalmi tartalom *határozottá* válik, adott korunkat és a kort megelőző, sőt létrehozó történelmi társadalmi folyamatokat idézi, tartalmába fogja, és így a két sor művészivé válik. Nyilvánvalóan forradalmár szemléletéből fakad. Ellenforradalmivá úgy tehetjük, ha a *„már"* helyett azt mondjuk hogy *„még".*

A történelem levese
még emelgeti a fedőt.

Miért gyöngécske így, és miért nem érezzük művészinek? Mert ha az időhatározó szócska nélkül az előbb *a társadalmi tartalom határozatlansága miatt vesztette el művészi mivoltát,* úgy most *a társadalmi tartalom hazugsága* fosztja meg a művészettől. Sőt, ha jobban belenézünk, azt látjuk, hogy egyáltalában nem rendelkezik valóságos társadalmi jelentéssel, mert hiszen éppen a valóságos társadalmi vonatkozást akarja eltakarni.* *Művészi tartalom tehát nem lehet társadalmilag hazug.* Amit nem kell azért azzal a bolondsággal összekeverni, amely a művésztől őszinteséget kíván. Hiszen őszinte és ellenforradalmár lehet valaki azért is, mert szellemileg korlátolt és ostoba és mégsem alkothat művet, éppúgy, mint a sűrűn őszinte nénikék se alkotnak.

* Osztálytartalom: azé az osztályé, amely feltört, tehát rá van kényszerítve történelmileg, hogy helyesen fogja föl a valóságot.

„Éhes vagyok", ezt a mondatot elemeztük. Vizsgáltuk közbeszédi és művészi mivoltában. Közben tudományos vizsgálódás tárgyává, elemévé tettük, tehát tudományos forma szerepét játszotta. Vagyis közben adódott egy harmadik eset is, mert közben az volt a tartalma, hogy többféle tartalma van. Egyszóval ennek a mondatnak, hogy „Éhes vagyok", *éppen a lehetséges jelentései alkották azt a formát, amelynek a tartalmát elemeztük.* Ez a tudományos forma.

Látjuk hát, hogy a forma művészi, tudományos stb. minősége a tartalmától, vagyis attól a jelentéstől függ, amelyet a szemlélet számára szükséges forma a szemléleten át az értelemnek nyújt. Hiszen másként elgondolhatatlan volna, hogy ez egyetlen fejtegetett mondat miért tudományos példa itt, miért példa a művészetre itt, és miért példázza a közbeszédet amott.

Croce Benedetto intuicionista esztétikája szerint a művészet semmi más, mint intuíció. Intuíció? Mindenki ezt mondja, holott idegen szavakat csak akkor szabad használnunk, ha magunk is értjük.* Intuíció ti. magyarul se többet, se kevesebbet nem jelent, mint szabatosan annyit, hogy szemlélet. Vagyis az a tudat, mely bármiféle dolgot is közvetlenül ad. Persze ezek az „intuíciót" abajgatók igen megrökönyödnének állításuk következményeitől, mindattól, amit Croce kimondani és vállalni kénytelen. A művészet szemlélet, mondja Croce, és ő maga „beismeri" ugyanott, hogy így tehát nem tudunk minőségbeli különbséget tenni e papír meg *Dante Isteni Színjátéka* között. Mert valóban, *ez is szemlélet, az is. Hiszen a dolog mindkét esetben közvetlenül adatik.* És itt tűnik ki különösen, hogy *a formának kettős minősége van. Hogy a formát minősíti az a tartalom, amely kitölti, és minősíti, visszaminősíti tartalmává, szemléletünk.* Mert Croce idealista bölcselő, szerinte csak az van, ami szellemileg van. Mármost ez a papír is forma, az Isteni Színjáték is az. Tehát idealista módon hogyan tevékenykedik ez a papír? Úgy, hogy kép. Aminthogy kép Dante Játéka is. Croce tehát nem veheti észre azt a tartalmat, amely a formát minősíti és amelynek értelmében más tevékenység ez a papír, és más tevékenység a szóban forgó költemény. Ő a saját szemléletével minősített tartalomnál, közvetlenül adott formánál nem lát egyebet, fütyül a valóság meg az értelem dialektikájára éppúgy, mint a formáéra. És kimondja, hogy minő-

* A „poeta doctusnak" (tudós költőnek) csúfolt Babits Mihály írja azt a hülyeséget, hogy: „mi volna más az Intuíció, mint Ösztön?" És írja azt az Írástudók Árulása (!) c. „tanulmányában"!

ségbeli különbség nincsen e papír meg valamely műalkotás között. Legföljebb annyi (ezek az ő szavai), hogy az egyik „gazdag", a másik pedig „szegény" szemlélet. De, hogy miért, arra már feleletet adni nem tud, de nem is tudhat, mert eredménye, kutatása már idealista alapelvénél fogva elhibázott. Szemrevaló, hogy éppen a szemlélettel kerül ellentmondásba, mert csak rá kell pillantanom úgy az egyikre, mint a másikra, erre a papírra meg Dante Poklára, és már be is láttam, hogy milyen minőségbeli különbség van a két forma között. De nem folytatom. Csak megemlítem még röviden a beígért regénypéldát, *Dos Passos Nagyvárosát.*

A regény esetében különösen meglátszik, hogy mennyire összetévesztik a formát a tartalommal; pedig eddig is kitűnt, hogy mennyire fontos velük tisztában lennünk. Ha azt kéri valaki, hogy mondjam el egy regény *tartalmát,* akkor tulajdonképpen azt akarja, hogy mondjam el, *mi történik* a regényben. Márpedig ami történik a regényben, az nem a tartalma a regénynek, hanem a formája. Tehát ahol Dos Passos regényében dőzsölnek a bankárok, a pincérek meg alázatosan kiszolgálják őket, nemcsak kényszerűségből, hanem azért is, hogy ez jól van így, hiszen „fordulhat a szerencse", és ők is lehetnek bankárok, akik éppen ilyen undorítóan dőzsölhetnek – az nem tartalom, hanem forma, amelynek tartalma, a szemléleten át az értelemnek nyújtott jelentése az, többek között, hogy *a New York-i proletariátus ideológiailag nagyon zavaros, nincsen tisztában a saját jelentőségével és mivoltával:* továbbá, hogy *az amerikai tőkésség olyan ideológiát termelt ki a munkásság butítására és osztályuralma védelmére, amely valóban igen hatásos eszköznek bizonyul a munkássággal szemben.* És valóban, részben ez a regény tartalma, mert ahol a regényben nem hat a polgári, azaz tőkés gondolkodás a regény valamelyik alakjára, ott azonnal megjelenik a regénybeli rendőr. Így a tőkés gondolkodás New York-i változatát könnyen kivonhatjuk a regényből, úgy, hogy minden vonatkozásban látván, könnyebben küzdhetnek ellene ottani elvtársaink. Különben a regénynek az én felfogásom szerint rövid tartalmát kb. így lehetne előadni: Az amerikai társadalom ellentétei a legfinomabb vonatkozásban is megértek a nyílt kirobbanásra, azonban a proletariátus csak szenvedőlegesen (passzíve) és nem öntudatosan, azaz nem cselekvőlegesen (aktíve) alkot osztályt. Ezért forradalmisága csak egyéni és egyes esetekben robban, azazhogy pufog ki; *társadalmi forradalom helyett egyéni lázadozássá korcsosul.* Pl. egy háziszolga aljas bankárgazdája meghal: a szolga a halottat szembeköpi, majd, minthogy így egyéni vágya

és érzelmi, tehát nem osztályöntudatos akarata kielégült, a köpést zsebkendőjével letörli – hiszen nem hagyhatja ott, mert kidobják. *Tartalmát* tehát el tudnám mondani, de a formáját, vagyis hogy *„mi történik benne"*, nem. Mert közel ötszáz oldalon minden sorban történik valami, ami jelent valamit. Főhőse, mellesleg nincs is, azazhogy főhőse a New York-i társadalom. És már ennek a formai mozzanatnak, hogy nem egyén a regény hőse, hanem társadalom, a tartalma szocializmus. Írója szocialista. Nem tudom, hogy gyakorlatban így van-e – könyvéből ezt kell kiolvasnom. Egyben azonban azt is kiolvasom, hogy bizonyos fokig mechanisztikusan materialista módon fogja föl a szocializmushoz való eljutását a társadalomnak. De ha írója nem szocialista, úgy mindez azt mutatja, hogy a polgári felfogású író is arra kényszerül, hogy szocialista módon szemlélődjön, ha valóban érvényes művet akar alkotni. Tehát amíg ír, polgári osztályszempontjait – a tehetségéhez képest – felfüggeszti. Hogy ez mennyire lehetséges, az más lapra tartozik. Vagy vegyük a regénynek egyetlen jelenetét. Egy lányba szerelmes egy szocialista agitátor. Kitör a sztrájk, a nő is sztrájkol, noha öntudata csak annyi, hogy csúnya zsidó lány. Ezt időközönként tükör előtt állapítja meg magáról. Rendesen megkapja a sztrájksegélyt, ám anyja szidalmazása miatt mégis sztrájktörő lesz. Kispolgár – egyéni, családi indítékai vitték sztrájktörésbe. Munkája közben kigyúl a munkaanyag, és a leány összeég. Miért ég össze? Miért nem veszi észre a tüzet? Mert másutt jár az esze. Hol? Min gondolkodik? Hát mire gondolna egy kispolgári leány?! Arra gondol, hogy most férjhez megy, tehát eddigi viszonyait meg kell szakítani. Mi mutatja, hogy olyan mélyen belemerül ebbe a tervezgetésbe, hogy a tüzet nem is veheti észre? Az, hogy még azt sem veszi észre, *hogy nemcsak ő, a lány akar férfihoz* jutni, hanem ő, *a sztrájktörő* akar férjhez menni a *valóságos szocialistához*. Megég, összeég. Ez a kis történetke forma, amelynek az a tartalma, a szemléleten át az értelemnek nyújtott jelentése, hogy a kispolgári gondolkodás a munkást egyénenként is tönkreteszi. Ez nem belemagyarázás, elvtársak, mert ha *ez nem állana, akkor semmi értelme nem volna annak, hogy a leány megég*. Ez a tartalom nyilvánvalóan mai társadalmi jelentőségű. Mi, szemlélvén a formát, ésszel is fölfogtuk annak tartalmát, míg más valaki szemléli ugyan, elolvassa ezt a könyvet, de tartalmára esetleg nem bukkan reá. Ez a valaki azonban nem is tud különbséget tenni a szóban forgó regényrészlet meg Courths-Mahler irályának ütemei között – csak szemlélődik a vak világba, s a művészet meg a nem-művészet az ő szeme előtt összefolyik. De nézzük csak tovább. A vitatott

történetkének a tartalma társadalmi, nos – *éppen ezért nem véletlen a leány balesete a művön belül.* Így azt is megtanultuk, hogy *a véletlen, mint indítóok, mint valamely művészi történésnek, mozzanatnak alapoka, azért nem szerepelhet, mert a véletlennek társadalmi tartalma, értelme nincsen.* A későbbiekből, persze csak a sorok között, majd az is kitűnik, hogy a véletlen egyáltalában nem lehet művészi mozzanat, mert egyáltalában nem lehet forma, hiszen semmiféle tartalma nincsen. Ez természetesen nem vonatkozik a véletlen tudatára. Mármost, hogy ezzel a történetkével végezzünk, csak annyit, hogy ezt a megégési mozzanatot, amelyet mi nem osztályozunk, régebben költői igazságszolgáltatásnak nevezték volna. Idealista munkában az ilyen kivégzése a hősnek valóban költői igazságszolgáltatás. Itt azonban nem a költő oszt igazságot, ő csak az előbb elmondott tartalmat állítja *tudományos szemlélettel ellenőrizhető* formába, hiszen a leány cselekedetei kispolgári gondolkodási módjából folynak, ezt a kispolgári gondolkodást pedig a burzsoázia oltotta beléje (családján stb.-n át), és kispolgári tette miatt kerül oda, ahol kiüt a tűz, és ismét kispolgári tervezgetése miatt nem veszi észre a veszedelmet, a tüzet. Ennek a leánynak tehát *művészileg, azaz egyetemes jelentőséggel és társadalmi (osztály) tartalommal* kellett megégnie, mert nem véletlen, hanem lelkének, gondolkodásának, cselekedetének és osztálykörülményeinek dialektikus összevágása okozta egyéni tragédiáját. Hányszor kimondtam eddig a szót, hogy művészet, művészi, művészileg! Hát mi is az a művészet? – hiszen ez volt első kérdésünk, amelyre ez ideig nem is igen feleltünk. Eddig főként a forma meg a tartalom viszonyát vitattuk, és úgy tűnhetett föl, hogy a formát meg a tartalmat éppen azzal magyarázom, amit meg akarunk érteni, ti. a művészettel. Azonban nem egészen így van. Mert megtudtuk, hogy a művészetet valóban a forma teszi, azonban ennek a formának a művészi mivoltát a jelentése, a tartalma adja. És megtudtuk azt is, hogy a művészi forma tartalma általános és társadalmi, mégpedig nem hazug társadalmi tartalom, hanem tudományos szemlélettel ellenőrizhető. Vagyis: Költő, mondj igazat, de rajt ne fogjanak, csak akkor, ha elemeznek. Mindezzel pedig *már arra is feleltünk, hogy mi az az állandó mozzanat a művészetben, amely a társadalommal együtt változik.* Tehát *a művészi állandónak a változó mozzanatáról* szólottam, és most ennek *a változónak az állandó mozzanatáról* kell a hét fátylat fellebbentenünk. Azaz most azt kell kikutatnunk, hogy mi az a *művészi állandó, amelynek értelmében egyáltalában lehetséges, hogy legyen művészi változó.* Ez a kérdés természetszerűen összefügg azzal a másikkal,

hogy miért van egyáltalában művészet? Ilyen formában azonban mégsem vethetem föl, mert ez viszont a művészet történeti keletkezésének a kérdését hozná magával, ezzel azonban most nem akarunk foglalkozni. Mindenesetre látnivaló, hogy eddig a művészi változóval bíbelődtünk, és így értettük meg bizonyos fokig a művészi állandót, tehát most majd a művészi állandó mivoltát feszegetjük, hogy megérthessük bizonyos fokig a művészi változót. És így tovább – én itt és most ennek a dialektikus elgondolásnak csupán az alapgörbéjét próbálom erőmből telő szabatossággal megrajzolni. Vegyük figyelembe, hogy *eddig a formát magyaráztuk a tartalommal, jóllehet a tartalom meg csak a formával magyarázható.* Tehát most a formát, a szemléletileg folyó tevékenységet kell megragadnunk, hogy ezáltal minősítsük a művészi alkotás tudományos próbára tehető tartalmának a társadalmi mivoltát is. Egyszóval meg kell találnunk azt a mozzanatot, *hogy miképpen folyik szemléletileg az a tevékenység, amely ezt az egyetemes jelentőségű társadalmi tartalmat értelmünk tudomására adja.* Tehát most majd, amikor látszólag a formáról beszélünk, tulajdonképpen a műalkotás társadalmi mivoltának a mélyebb megértéséhez is közeledünk.

Minthogy a valósággal való összeköttetésünk már megvan, elméleti tétel nyomában is elindulhatunk. Látjuk, hogy gondolatunk testes, fölemelkedhetünk – nem kell félnünk, hogy a valóság gravitációja cserbenhagyja. Ez a tétel így hangzik: *a feltételek száma nem lehet végtelen.* E tétel Arisztotelész nevéhez fűződik, és mint *a végtelen regresszus lehetetlenségének elve* ismeretes. Ezt az elvet én elfogadom, noha kimondója igen lényeges vonatkozásokban hibásan alkalmazza. Kettős a hiba: egyike a másikából fakad. Nevezetesen 1. *annak a föl nem ismeréséből, hogy a dolgok önmagukon belül is ellentéteket tartalmaznak* (vö. Arisztotelész alapbölcseletével); 2. *annak a (hallgatólagos) tagadásából, hogy a valóság olyan, amilyen* (vö. Arisztotelész esztétikájával).

Arisztotelésznek egész rendszere ezen az alapelven épül föl, így a logikában minden logikai funkció bizonyos végső, már tovább nem igazolható logikai alapelvek érvényét teszi föl. Az első ilyen logikai alapelv az azonosság elve: minden dolog azonos önmagával. Csak ennek a tételnek értelmében és föltételezésével tudunk gondolkodni. De a végtelen regresszus lehetetlenségének elvén alkotja Arisztotelész Metafizikáját is. Kimondja alapjában, hogy *a létező világban is kell legyenek olyan végső mozzanatok, amelyekből az egész megérthető.* E mozzana-

tok szerinte és az én felfogásomnak megfelelően is a *matéria és a forma; a matéria mint potencia és a forma mint aktus**.

Arisztotelész azonban, mint mondtuk, eltér a helyes álláspontól, és azt állítja, hogy a matéria meg a forma feltételeznek egy végső mozgatót, amely nem más, mint az isten. A hiba a dialektika hiányában rejlik. Mert a létező világ végső mozzanata, amelyből minden megérthető, nem az isten, amellyel semmi sem érthető meg, hanem a *matériának meg a formának az egymásban valósága, a potenciának meg az aktusnak az egymásban léte, vagyis a létező tevékenykedőnek a saját tevékenységével való dialektikus azonossága – végső fokon a világegész.* A végtelen regresszus lehetetlenségének elve tehát nemcsak a logikában, hanem az alapbölcseletben, a metafizikában is helyesen forgatható, azonban nem a teológia, hanem a dialektika értelmében. Az arisztotelészi esztétikának szintén ez az elv az alapja. Azt állítja hibásan ennek a helyes elvnek az értelmében, hogy kell lennie egy végső tárgynak, amely már önmagánál fogva szép és *amelynek a megjelenése* tesz bármit széppé. Íme, tagadja, hogy *a valóság olyan, amilyen!* Én csak azt vetem ellene, hogy egyáltalában nincsen szépség, mint valóság, csak dolgok vannak, amelyek tetszenek vagy nem tetszenek, és aszerint mondjuk őket szépnek,

* Arisztotelésznél a forma hol aktív, hol meg aktus; hol tevékeny – hol meg tevékenység.

Mármost 1. Ha tevékenység, akkor nyilvánvalóan nem alany, hanem valaminek, tehát valamilyen alanynak a tevékenysége. Ez az alany az anyag – a forma alapbölcseleti értelemben is anyag tevékenysége. Tehát forma a valóságban minden anyagnak a formája. Másrészt azonban olyan anyag nincsen, amely ne tevékenykednék. Tehát az anyag a valóságban mindig valamilyen tevékenységnek az alanya. Egyszóval nem mondhatunk olyan sekélyes és dialektikátlan, a józan észt meghazudtoló állításokat, amilyeneket bizonyos materialisták (köztük Raste is) tételeznek, hogy ti. „nem a szellem teremtette az anyagot, hanem az anyag teremtette a szellemet". Az egyiknek éppoly kevéssé van értelme, mint a másiknak. És nem is beszélhetünk anyagról meg formáról másképpen, *minthogy a forma anyagnak a formája, az anyag pedig formának az anyaga.* 2. Arisztotelésznél azonban a forma mint tevékeny szerepel. Így adódik nála a forma mint öntevékeny princípium. Ennek semmi értelme sincsen. Mert éppen a létezőt bontja formára és anyagra, mint végső mozzanatokra. A létező dolog valóban öntevékeny, azonban minthogy úgy a forma, mint az anyag a létező dolognak csupán mozzanatai, közülük egyik sem lehet öntevékeny. A létező dolog öntevékeny, így tehát egyik mozzanata (a forma) öntevékeny nem lehet, mert akkor a valóságban létező dolog nem volna, akkor a valóságban csak forma volna. Márpedig a forma csak mozzanata a létező dolognak, tehát a valóságban puszta forma nincs, hanem csak létező dolog van. *A létező dolog öntevékenysége éppen a formának meg az anyagnak dialektikus, egy-*

nem szépnek. Azonban, ha Arisztotelész nem tudta elvét ezúttal sem helyesen alkalmazni, mégis hozzásegít véle a művészi állandó kulcsához. Csak szem előtt kell tartanunk, hogy miképpen helyesbült ez az elv alapbölcseleti vonatkozásban, hogy ti. a létező világ végső mozzanata nem az isten, hanem a matériának meg a formának az egymásban valósága, a potenciának meg az aktusnak az egymásban léte, a létezőnek a saját tevékenységével való nem logikai, hanem dialektikus azonossága. (Ez a tétel különben eddigi fejtegetéseink során is végigkísért, noha ez ideig csak hallgatólagosan. A forma és a tartalom viszonyát éppen ezen a módon magyaráztuk.)

Megállapítottuk, hogy a művészet nem szemlélet, mint Croce beszéli. De szemléleti, hiszen formában való, márpedig a forma szemléletileg folyó tevékenység. Nos, azt állítom és igazolom, hogy *kell lennie végső szemléleti mozzanatnak. És ez a műalkotás.* Nézzük csak meg a szemléletet munkája közepette: a valóság formájára irányul. Márpedig a valóság nem más, mint a matériának meg a formának az egymásban léte, végső fokon a világegész. Hát éppen a világegészet nem szemlélhetjük. Szemléletünk számára csak a világegész mozzanatai adottak – a

máson belüli viszonyában áll. Látjuk tehát, hogy Arisztotelésznél nagy a zavar. Ennek alapja pedig a logika s az alapbölcselet viszonyának a tisztázatlansága. Ő úgy a formát, mint az anyagot *principiumnak*, a valóság principiumának veszi föl, s aztán – hopp! – e principiumnak egyikét azonosítja magával a *létező valósággal*. Így aztán öntevékeny nála a forma – hol tevékeny, hol meg tevékenység, anélkül, hogy ennek a két ellenkező irányú fogalomnak, a tevékenynek meg a tevékenységnek a vonatkozását fogalmilag tisztázná is. Mondom, minden a logika meg az alapbölcselet viszonyának a tisztázatlanságából kerekedik. De, hogy mekkora a zavar nála e két bölcseleti tárgykör vonatkozását illetően, azt a következő is mutatja. A forma szerinte nem más, mint *a létező végső alanya, amely tisztára szellemi.* Szellemi? Összetéveszti azzal, hogy mi a formát nem érzékeljük, hanem csak szemléljük! *Végső alanyon* pedig olyan dolgot ért Arisztotelész, amely logikai ítéleteinkben állítmányként nem szerepelhet. Pl. Szókratészről bármit állíthatunk, de Szókratészt nem állíthatjuk semmiről. Ő a logikai ítéletalkotást vizsgálja, és abból következtet – igen bátran, de nem helyesen – *a valóságra.* Következtetése azonban még a formális logika szerint sem állja meg a helyét, mert Szókratész igenis szerepelhet állítmányként: „Az az ember, akiről szó van, Szókratész." Logikailag tehát helytelen a kiindulás. Alapbölcseletileg meg különösen. Mert a végső alany nem Szókratész, hanem azok a történelmi társadalmi és kozmikus vonatkozások, amelyek együttesen Szókratész voltak. (Figyeljük meg, hogy ebben az ítéletben kétszer is állítmányként szerepel Szókratész!) Megjegyzem, hogy éppen a logika meg az alapbölcselet viszonyának tisztázatlanságán bukik el minden polgári filozófia.

mozzanatok elnyelik szemléletünk elől az egészet, amelyet azonban éppen a mozzanatok alapján értelmünk állít. Szemléletünk átlép az egyik mozzanatról a másikra és így tovább. Tehát benne volna a végtelen regresszusban, ha nem volna valami, ami megállítaná. Ez a végső a világegész kellene legyen, a világegész azonban nem szemléleti. Tehát azt tételezem, hogy *a művészet nem más, mint a nem szemléleti végső világegész helyébe való teremtése egy végső szemléleti egésznek.* Egyrészt azért, mert mi más volna ez a szükséges végső szemléleti, ha nem műalkotás? Másrészt, hogy a valóságnál maradjunk, a következő, szorosan a mű alkotásához tapadó elgondolás miatt.

Hogyan alakul a mű? A művészi cselekedet, nevezzük ihletnek, először is két részre osztja a valóságot azáltal, hogy kiválasztja azt a részt, ama valóságelemeket, amelyekből művét majd megalkotja. Ez persze nem úgy történik, hogy fog egy csomó szót, és elhatározza, hogy azokból alkot verset. De úgy értendő, hogy a vers egy-két sora a kölcsönösen függő kapcsolódás folytán eleve meghatározza a többit – vagyis *a mű világának minden pontja archimedesi pont.* S a szóban forgó egy-két sort elfogadván, a művész elméletileg már ki is választotta a valóság egyik részét – ezt minden jó mű alkotása igazolja. Ezekkel a kiválasztott valóságelemekkel azután az ihlet, a művészi cselekedet, elfödi szemléletünk elől az összes többit, a ki nem választottat. Mármost világos, hogy a valóság kiválasztott részét az ihlet megrögzíti. Az is kétségtelen, hogy az ihlet rögzítette valóság csak része a valóságnak. Tehát: mi történik ezzel a megrögzített valóságrésszel?

Ha belelépünk az ihlet rögzítette valóságba, a műalkotásba, ha átadódunk művésziségének, úgy a valóság kívülrekedt elemei elvesztik létüket, létük formáját. Nem tevékenykednek – egyszerűen nincsenek szemléletünk számára. Az ihlet tehát *megragad bizonyos valóságelemeket, a többiek és szemléletünk közé helyezi és eltakarja a valóság egyéb részét,* mint a telihold a napot napfogyatkozáskor. *Azaz szemléletileg teljes valóságnyivá növeli a kiválasztott valóságelemeket.*

Igen ám, de a kiválasztott, megrögzített és teljes valóságnyivá emelt valóságrésznek is vannak részei! Nos, ha belülről vizsgáljuk a műalkotást, azt a felfedezést tesszük, hogy a már teljes valóságképpen szereplő, azaz művészi valóságrész elemei is elvesztik létüket, nem tevékenykednek külön, hanem együttesen – a jó mű elemeiben csak az él, ami bennük közös. Tehát *a mű mint puszta, résztelen egész áll szemléletünk előtt.* Úgy, hogy az végre megpihenhet. (Vö. „gyönyörködtetés".)

De menjünk tovább. Látjuk, hogy a műalkotás befelé résztelen egész,

kifelé pedig a többi valóság elfödője. Tehát a kiválasztott valóságrész, amikor a művésziség mozzanatába jut, megszűnik a valóság *része* lenni, mert a *valóság egészévé* válik. És itt a szépség elmélete újabb aknára fut. Mert eszerint *a műalkotás csak kívülről nézve, azaz csak éppen művészi mivoltától megfosztottan szerepelhet valóságok között való valóság gyanánt.* Tehát amikor egyéb valóságok közé gondoljuk el, és szépnek mondjuk, mint a lányokat meg az esti réteket, akkor egyben művészi mivoltát is megtagadtuk. Műalkotás elé jelzőt nem rakhatunk, mint ahogy a világegészet sem mondhatjuk sem rútnak, sem szépnek. Még csak annyit sem állíthatunk következetesen, hogy ez jó vers, az meg rossz regény – értékelésünk pusztán arra szorítkozhat, hogy ez mű, ez nem mű. Semmi mást nem mondhatunk, anélkül, hogy egyéb dolgokkal egy kategóriába ne soroznók, tehát anélkül, hogy éppen műalkotásbeli mivoltát meg ne ölnők. Aki ezt mélyebben kívánja megpillantani, az gondolja meg a következőket: A világot elnyelik elemei; a világegész nem szemléleti, hanem, mint a valóságelemeknek egységes teljessége, valóság mögötti tény. Amikor szemlélünk, lényegeket szemlélünk. Nos a lényegszemlélet a valóság különös lényegeinek a szemlélete; a világegész pedig a valóság különös lényegeinek egyetemes lényege és csak mint ilyen, csak az összes többi különös lényegéhez képest különös. Tehát a világegészet képviselő műalkotásról csak az összes többi nem művészethez és a világegészhez képest alkothatunk magunknak fogalmi kategóriát. Így *mindazoknak az állításoknak nagy részét, amelyet eddig a világra vonatkoztattak az emberek, a műalkotásra értelmesen alkalmazhatjuk.* Pl. hogy minden dolognak megvan a maga célja és szerepe, a föladata és a szükségessége a világban, azt így mondhatjuk: a művészi alkotásban minden elemnek megvan a maga célja és a szerepe, a föladata és a szükségessége. A műalkotás tehát nemcsak a szemléleti helyettese a világnak, hanem egyben *értelmes világ is.* Viszont, ha a műalkotáshoz jelzőt nem rakhatunk, olyat sem mondhatunk, hogy ez vagy az polgári művészet. Ilyen nincs, csak művészet van. Ami ma polgári művészet, az már nem művészet.* Az legföljebb „polgári kísérlet a műalkotásra". Egy esetben mégis illik a műalkotáshoz a jelző, a történeti elhatárolás jelzője. Ha a mű a történelem folyamán egykor valóban műalkotás, tehát végső szemléleti volt, akkor a kor jel-

* A polgári művészetet művészetnek tartja a polgárság, azaz szubjektíve művészet, de objektíve nem, azaz egyáltalában nem művészet. A proletár művészet objektíve is művészet, tehát valóságos művészet.

zőjét nemcsak szabad, hanem szükséges is hozzáillesztenünk. „Keresztény művészet", „primitív művészet" stb. – mindez azonban nem értékelés, hanem a már valóságos műnek értékelt mű történeti helyének a kijelölése. A „proletár művészet" ma „tiszta művészet". Ezt a mai tiszta művészetet „proletár" művészetnek csak akkor hívhatja majd a művészettörténet, ha a mai művészi változó meghaladott, s a proletár társadalom teljesen kiforrott és bizonyos fokig meghaladott lesz.

Azt mondtuk, hogy a mű mint puszta, résztelen egész áll szemléletünk előtt. Ez ellen egyáltalában nem szól, sőt éppen ezt igazolja az, hogy egyes versekből igen sűrűn csak egyes sorok maradnak fejünkben, amelyeket aztán különösen szép soroknak mondunk. Mert ennek a két sornak:

„Boldog órák szép emlékeképen
Rózsafelhők úsztak át az égen."
(Petőfi)

szintén vannak részei – a vers szavakból áll. – Ezeknek különvalósága azonban végképpen megsemmisül és csak összességük a maga felbonthatatlan (mert különben művészileg megsemmisülő) egészében él szemléletünkben. Ez inkább arra utal, hogy *a műalkotás a legkisebb elemében is műalkotás,* aminthogy az értekezésnek, amely voltaképpen egyetlen fogalom, a legkisebb eleme is fogalom. Viszont ez annyit jelent, hogy *a szó önmagában is műalkotás,* hiszen a szó a műalkotás legkisebb eleme. Másfelől azonban a szó szemlélet, a műalkotás pedig fejtegetéseink szerint nem az. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy a szó tulajdonképpen csak mint *használt* szó, tehát mint *meglevő* szó szemlélet. Gondoljunk csak a forma kettős minőségére! S így kiutat ad az a megfontolás, hogy: ha a szó műalkotás, a használt, a meglevő szó pedig nem az, akkor nyilvánvaló, hogy *a nem meglevő szó műalkotás.* Minthogy pedig kifejezésünk szerint nem meglevőről és mégis szóról beszéltünk – a *keletkező* szót kell értenünk rajta. Vagyis *a szó a használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás.* Így a *szó a műalkotásban saját keletkezésének a szerepét játssza.* Mégpedig olyan módon, hogy a költeményben levő összes többi szóval egyszerre keletkezik. A költeményt eszerint úgy is fölfoghatjuk, hogy *egyetlen keletkező szó, hogy a keletkező neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe és végső szemléleti egészbe foglal.*

A műalkotás folyamata tehát azt mutatja, hogy a szemlélet számára alkot egészet, szemléleti végsőt a nem szemléleti, de valóságos világ-

egész helyébe. Ez ellen nem vethető, hogy végeredményben a tudományos értekezés is olyan forma, amely egyetlen mozzanatban, ti. érvényes igazságában függ össze, szintén mint egész. Mert hiszen ott az összefüggés logikai, vagyis úgy áll fenn, hogy a valóságra csak vonatkozik. A műalkotásban pedig az összefüggés kizárólagosan szemléleti valóság. Azaz nem pusztán logikai, hanem metafizikai: nemcsak fogalmi összetétel, hanem szemléleti folyamatosság, egész és végső szemléleti, amelyből éppen megfordítva, fogalmi felbontás és logikai elemzés útján olyan igazságokra következtethetünk és olyan fogalmat vonhatunk el, amilyenekre csupán az elrejtőzött világegész elemzése útján tehetünk szert. Dos Passos regényét mindössze néhány szóval boncolgattuk, és mégis miket tudtunk meg belőle! Hiszen itt a szemléletünk elől elsikkanó valóság áll összefogottan rendelkezésünkre! Még csak arra a különbözésre utalok, röviden, hogy *a műalkotás ragaszkodik szemléleti alakjához, ellentétben pl. az értekezésnek szintén szemléleti formájával.* A műalkotás formáján változás nem eshetik anélkül, hogy éppen a művésziség el ne illanjon belőle. Az értekezés formáját azonban számtalan módon szabhatom meg anélkül, hogy logikai egész mivoltán, érvényes igazságában való összefüggésén, fogalmiságán a legkisebb csorba esnék.

A művészi állandó mozzanata ezek szerint azt jelenti, hogy minden korban minden egyes műalkotás mint a világegészet képviselő szemléleti egész jelenik meg. A művészi változó mozzanata pedig az az adott általános és adott társadalmi, amely a korral együtt változik és amely*ből* alakul ki az egész. Tehát *a változó alkotja az állandót és az állandó érvényesíti a változót. A változó szabja meg az állandó valóságot, s az állandó adja meg a változó érvényét.* Példaszerűen kifejezve: Művet csak *úgy alkothatunk,* ha az alkotás pillanatában fennálló formájú társadalomnak valóságos összefüggéseiből alkotjuk. Viszont ezek az összefüggések csak úgy *érvényesek* a művön (regényen stb.-n) belül, ha egyetlen szemléleti egészet alkotnak, és mint végső szemléleti jelennek meg. *A műalkotás tehát mindig a szemlélet határán jár.* Szükséges, hogy minden egyes vonatkozása elbírja a vonatkozó tudomány, mesterség, szakma stb. képviselőjének kritikáját. És valóban – *Balzac César Birotteau* c. regényének kereskedelmi, illatszerészeti stb. vonatkozásai szakszerűség szempontjából kifogástalanok a kereskedelem képviselőjének a szemében. Lelki vonatkozásai ellen a lélekbúvár kifogást nemigen emelhet. A társadalomtudós szinte forrásnak használhatja. S a bámészkodó elbámészkodhatik az eseményeinek folyásán.

Mindebből következik, hogy akár *a művészi állandó, akár a művészi*

változó mozzanata legyen hibás, a mű rossz, azazhogy nem műalkotás. Pl. minden ma írt polgári ideológiájú regény azért rossz, mert nem a valóságos társadalmi, világi összefüggésekből alkotódik – ilyen vonatkozásai a tudományos kritikát legföljebb csak részben ha kiállják (pl. nemi lélektani folyamatok tekintetében; azonban még így sem, mert hiszen ezek a nemi lélektani folyamatok a polgári regényekben társadalmi vonatkozásaiktól elvonatkoztatottan, tehát nem valóságosan szerepelnek, s így nem alkotnak önmagukban [mint forma] szemléleti végsőt, hanem csak viszonylagosan, csak a *korlátolt szemlélet számára* jelenthetnek meg szemléleti végsőként). Ezért nem is lehet a polgári ideológiájú munkákból végső szemléleti egész sem, mert hiszen minden öntudatos munkás szemlélete mélyebbre, *végsőbbre* hatol a polgári ideológiánál. Rossz a művészi változó, s a kölcsönös függés folytán rossz a művészi állandó is. A művészi változó nem adja meg a művészi állandó valóságát, tehát művészi állandó létre nem jöhet – nem műalkotás áll előttünk. A ma írt szocialista irányzatú művek nagy része pedig azért nem műalkotás, mert az észrevett, illetve tudott és felhasznált összefüggésekből, ellentétekből nem alkotnak szemléleti végső egészet, és így a felhasznált összefüggések *érvénye* elsikkad. Mert a dolgok összefüggése úgy valóságos, ahogyan a világegészet alkotják, és minthogy a műegész nem a szemléleti világegésznek szemléleti helyettese, az összefüggések a művön belül is csak úgy *érvényesek,* ha szemléleti egészet és végsőt alkotnak. A szóban forgó szocialista irányműveknél nagyobbrészt hibás a művészi állandó és a kölcsönös összefüggés folytán a művészi állandó hibája *érvényteleníti* a művészi változót.

Érdekes példa a művészi állandó változójára valamely népmese elemzése. A táltosparipa parazsat abrakol. Ez olyan tényállítás, amelynek semmiféle valóságos tény a megfelelője nem lehet. A mű egész. Ez pedig az, ami meghatározza a részeket. Nos, ha ez a rész nem valóságos ténynek az állítása, úgy az egésznek a többi része sem lehet az. Így a táltos, ha parazsat abrakol, akkor a patáján sem lehet nyolcvan filléres, szögekkel kovácsolt patkó. Szükséges, hogy a patkó szege gyémánt legyen. Azaz: értéke nem mérhető valóságos életünkben használatos értékmérőkkel. A táj, ahol a táltosló megjelenik, csakis selyemfűvel lehet benőtt. Mármost akinek ilyen a lova, az bizony nem közönséges ember. De a nem közönséges embereknek a dolga, a cselekedete, a története, a kalandja, egyszóval semmiféle vonatkozása nem lehet közönséges. Tehát ebből az állításból, hogy az a táltosparipa parazsat uzsonnázik, művészileg szükségszerűen egész, önmagában lezárt világ keletkezik – *világ,*

amelynek minden pontja archimedesi pont. Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez a fontos – *e nem valóságos tények összefüggése valóságos, és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggéseinek.* Tehát éppúgy szemlélhetjük rajta a valóságos világ összefüggéseit, mint a valóságos tények állításából származó művön.

A valóság ellentétei a műben ritmusként szerepelnek. A versköltők élnek a legföltűnőbb ritmussal – a versköltők használják a legföltűnőbb ellentéteket. (Egy hattyú száll fölöttem magasan, Az zengi ezt az édes éneket, Oh lassan szállj és hosszan énekelj, haldokló hattyúm, szép emlékezet! *Petőfi.*) Miért? Mert a valóság formás, tehát a valóságnak is kettős minősége van. A formás valóság különböző neműek folytonossága. Különböző nemű mivoltára irányul alakító értelmünk, és folytonosságához tapad szemléletünk. Ez dialektikusan történik. *Mert noha szemléletünk tapad a folytonossághoz és nem az értelmünk, mégis a folytonosságot értjük; és jóllehet nem a szemlélet, hanem értelmünk irányul a különböző neműekre, mégis a különböző neműeket szemléljük.* Tehát 1. *a valóság folytonossága szemléleti, de mint szemléleti folytonosság, értelmi;* 2. *a valóság különbözőneműsége értelmi (kategórikus), de mint értelmi különbözőneműség, szemléleti.* Ez a mi esetünkben azt jelenti, hogy *a műben, amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniuk,* mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elsikkad. És más oldalról – *a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia,* mert különben a ritmus nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Márpedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak stb.-nek) egyetlen egészként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges.* Márpedig minden eddigi tételünk értelmében szükséges, hogy a műben több dolog alkosson egyetlen egészet. De szükséges ez azért is, mert a valóságnak egyszerű egységekre való bontása fikciókhoz vezet, a szemléletet, amelynek jegye a folytonosság, szépszerével megöli, és az elmét a formális ismétlés taposómalmába fogja. Az összetett egész azonban megadja a szemléletnek s az elménék egyaránt, ami az övé, azazhogy csekket ád róla: a folytonosság fejében ritmust, emennek minőségre szóló ellentétet.

A művészi változónak meg a művészi állandónak az összevetéséből értjük meg mindazt a művészetre vonatkozó sok rejtélyt, megokolatlan állítást és tudománytalanságában is helyességgel kacérkodó elvet, ami-

* Vö.: *Wundt:* **Bevezetés a pszichológiába.**

lyenekkel úton-útfélen találkozhatunk. Ilyen pl. az a követelmény, hogy a műnek *újnak* kell lennie; noha Petőfiről tudjuk, hogy nem *új*, és mégis, hogy idézőjelet használjak, „gyönyörködünk" benne. Ez a követelmény bizony mindaddig érvénytelen, amíg a művészi állandónak s a művészi változónak a dialektikus viszonyát nem ismerjük. Ám ezzel az ismerettel érthetővé válik, hogy Petőfi iránti elragadtatásunkban miért dobjuk ki mosolyogva azt, aki ma Petőfi-szerű versekkel kedveskedik. Hogy e sorokat: *„Szentegyház keblem belseje, Oltára képed"*, miért csepülnők le, ha úgy tudnók, hogy ma írta valaki. S hogy miért művészi mindjárt, ha rájövünk, hogy Petőfi alkotta. Hát először is: e két sor összefüggése teljes. A hiba, ha ma íródik, az, hogy ma már nem végső szemléleti, mert a szemlélet meghaladta azt a fölfogást, amely szerint a legnagyobb s a legmagasztosabb dolgok egyike a lélek számára a templom meg az oltár. Pedig e két sorban magasztosak e dolgok, mert magasztos dologról, a honszerelemről akar beszélni. De a mi szemléletünkben már a honszerelem nem magasztos, mert ismerjük úgy a nép, mint a haza; a lakosság meg az állam; az elnyomott osztályok meg az uralkodó osztályok összefüggéseit. Ez a két sor megszabja a vers összes többi sorát *(a mű világának minden pontja archimedesi pont)*, és a verset el is fogadjuk versnek, mert akkor, amikor íródott, valóban a szemlélet határán járt. Tudjuk, hogy valóban a szemlélet határán járt, hiszen minden porcikájában benneleljük a polgári átalakulással együtt haladó forradalmár ideológiáját. Mert – polgári forradalomról lévén szó – ne feledjük e két sor dialektikáját sem. Azért hasonlítja Petőfi a keblét templomhoz, s a haza képét a bennevaló oltárhoz, mert úgy a templom, mint az oltár egyidejűleg magasztos és alantas a polgári ideológiában. A két sor dialektikus értelme ugyanis a következő: Ha valamit magasztalni akarok, akkor magasztoshoz kell hasonlítanom. A templom meg az oltár mint hasonlat valami másnak a magasztosságát akarja idézni és nem a sajátját. Általuk éppen e más dolog válik magasztossá velük szemben. És a más dolog velük mért magasztosságú lesz, úgyhogy a templom meg az oltár elveszti magasztosságából a föltétlen mozzanatot. Hallgassuk meg a vers első három szakaszát:

Tied vagyok, tied, Hazám!
E szív, e lélek;
Kit szeretnék, ha tégedet
Nem szeretnélek.

Szentegyház keblem belseje,
Oltára képed.
Te állj s ha kell: a templomot
Eldöntöm érted.

S az összeroskadó kebel
Végső imája:
Áldás a honra, istenem,
Áldása rája!

Mármost melyik a magasztosabb, a haza-e vagy az egyház? Bármelyiket vegyük is a versből, a másikára kell reáfognunk. És valóban, *a haza meg az egyház képzetét tekintve, áll ez az egész polgári ideológiára. A feudális keresztény társadalomban ezek a sorok még profánok lettek volna. Szemléleti egészként való összefüggésük föl sem ismerődött volna, nem is volt volna szemléleti egész, mert hiszen a szemléleti egésznek mint művészi állandónak a valóságát a művészi változó adja meg, az pedig társadalmi változóval együtt alakul. Ma pedig a költő ezt azért nem költheti, mert a társadalmi változóval együtt a művészi változó is megváltozott, s így ha egészként függne is össze, nem volna meg mégsem a valósága. Ma nem a polgári társadalom kezdetén, hanem a végén s egyben a proletár társadalom kezdetén vagyunk, és ehhez képest alakult a művészi változó is. Ma csak ehhez képest adódhatik meg a művészi állandó valósága, és a proletár társadalom mivoltának mozzanata nélkül többé mű nem alkotható.*

Egyszóval a műalkotással szemben való *értelmes követelmény nem az,* hogy *új* legyen, hanem hogy *a valóságos világi (kozmikus) összefüggésekből, társadalmi ellentétekből alkotódjék, mégpedig mint ritmusosan szemléleti végső egész, a nem szemléleti, de valóságos és szintén változó világegész helyébe. Hogy a művészi állandónak meglegyen a valósága, és a művészi változónak fennálljon az érvényessége.* Aki a művészi állandót, amely a művészi változót érvényesíti, megtalálja, ihletett ember. Ihletett ember azonban mindenki lehet – a kimondott művész csak abban különbözik tőle, hogy ő sűrűbben és többször ihletett. *Viszont a mai és eztánvaló művészi változót, amelyből a művészi állandót meg kellene alkotni: a mai és eztánvaló művészi formát, amely a tartalmától függ: a mai és eztánvaló szemléleti végsőt, amelynek értelme tudományos szemlélettel ellenőrizhető – csak osztályharcos, szocialista ideológiával lehet megtalálni.* Valóságos művet, amely majd fönn is marad, ma

bárki csak osztályharcos proletár szemlélettel alkothat. *De annak is, aki ma műalkotást akar megérteni és megbírálni, s aki nem akarja Dos Passost Courths-Mahlerrel egy kalap alá venni, annak is szocialista módon, de valóságos szocialista módon kell szemlélődnie.*

*

Jól tudom, hogy ebben az előadásomban a legfontosabb kérdésekre is csak futtában vesztegettem a szót. De nem is lehetett másként. Látnivaló, hogy nem egyetlen kérdést, hanem egész problémakört vetettünk föl. Meg kell hát elégednünk azzal, hogy ha nem is értettünk meg mindent végérvényesen, mégis megpillantottuk a művészetre vonatkozó kérdések összefüggését. És fontoljuk meg, hogy e kérdések nem csupán összefüggésükben, hanem önmagukban is haladást képviselnek ezen a kutatási területen. Az elvégzendő feladatok közé tartozik még az ihlet és szemlélet viszonyának alapos kifejtése, nemkülönben az ihlet meg az értelem formai vonatkozásának elmélyítése is. Ezek azonban csak a főbb feladatok, elannyira, hogy nélkülük a többi, különösen az apróbb és gyakorlatibb kérdések fölvetése is lehetetlen. Úgy vélem mégis, hogy a művészet körüli évezredes hercehurcát és tarka zűrzavart már ezzel a válasszal is nyugalomra sikerül intenünk.

MIHAIL ALEKSZANDROVICS LIFSIC
(1905–)

Szovjet filozófus, esztéta. Munkásságának legfontosabb területe Marx, Engels és Lenin esztétikai örökségének rekonstrukciója, a marxi esztétika fejlődéstörténetének úttörő jellegű feldolgozása. Írásai a realizmus védelmében szállnak síkra a polgári dekadencia, az irracionalizmus és a vulgáris szociológia ellen. Művei magyarul: *Marx és az esztétika* (1966), *Válogatott esztétikai írások* (1973).

BEVEZETÉS MARX ÉS ENGELS ESZTÉTIKAI ÍRÁSAIHOZ[1]

I

Több mint száz évvel ezelőtt írta Marx és Engels „A Kommunista Párt kiáltványá"-ban: „Azokat a vádakat, amelyeket a kommunizmus ellen vallási, filozófiai és egyáltalában ideológiai szempontból emelnek, nem érdemes részletesen tárgyalni."[2]

Sok idő eltelt azóta, de a kommunizmus ellenségeinek érvei az elmúlt száz év folyamán sem lettek meggyőzőbbek. A reakciós sajtó mostanában különösen nagy mértékben használja a rágalom és a megtévesztés fegyverét. Mégis támadásaik fő célpontja jelenleg a kommunizmus eszmei alapja. Ezt a tényt nem hagyhatjuk figyelmen kívül.

A burzsoázia már nem nézhet le a kommunizmusra gyakorlati hatalmának magaslatáról. A kommunizmus ma nagy népességű, fejlett iparral és szilárd honvédelemmel rendelkező országok sokasága. A vagyonos osztályok hasztalanul vitatnák el az új társadalmi rendszer erejét, de ez nem is volna kifizetődő számukra. Annál nagyobb jelentőségre tesz szert most a burzsoá propagandában a kommunizmus eszméinek „ideológiai" bírálata. A burzsoázia nem tagadja azokat az eredményeket, amelyeket a szocialista államok anyagi síkon, és elsősorban az ipar területén elértek, hanem arra törekszik, hogy kiábrándítsa az embereket a kommunizmus eszméiből, s úgy tüntesse fel ezeket az eszméket, mintha azok a személyiség szellemi kultúráját és erkölcsi szintjét fenyegetnék.

Az osztálykiváltságok védelmezői, reális félelemérzéstől indíttatva, azt a látszatot keltik, mintha az európai humanista hagyományok sorsa nyugtalanítaná őket. A marxizmust a legsötétebb dogmatika mintaképének, valamiféle szociális vallásnak minősítik. Az elnyomott népek felemelkedésének időszakában a burzsoá propaganda hatalmas gépezete mást sem csinál, mint lapos frázisokat ismételget a szabad gondolat hanyatlásáról.

Ehhez az általános kórushoz csatlakoznak a modern revizionisták. Hogy igazolják a munkásosztálytól idegen, burzsoá eszmékkel való kacérkodásukat, a dogmatikus tendenciákat az elméleti és gyakorlati marxizmus szükségszerű sajátosságainak nyilvánítják.

A gyakorlatban a munkásmozgalom egész története igazolja, hogy elvileg éles határ van a dogmatikus marxizmus és az alkotó marxizmus között. Ennek a határnak a létezése már korán megnyilvánult, erről tanúskodik Marxnak az a gúnyos mondása is, amelyet a múlt század hetvenes éveinek végén franciaországi állítólagos követőihez címzett: „Az az egy világos, hogy én magam nem vagyok marxista."[3]

Marx és Engels tisztában volt azzal a körülménnyel, hogy a dogmatikus tendenciák a munkásmozgalomban a burzsoá ideológia hatására keletkeztek; ez a literátorok és professzorok inváziójával függött össze, akik csatlakoztak a munkáspártokhoz, amikor azok tömegszervezetekké váltak.

A politikai karrierizmusnak és a forradalmi elmélet vulgáris értelmezésének a keveredését példázza Paul Ernst tevékenysége. Paul Ernst, aki később a reakció oldalára állt, Ibsen drámáival kapcsolatban cikkeket írt az észak-európai nőmozgalomról, s amikor ebben a kérdésben Engelshez fordult, Engels a következő megjegyzést tette: „Ami azt a kísérletét illeti, hogy materialista módon közelítse meg a kérdést, először is meg kell mondanom, hogy a materialista módszer a saját ellentétébe csap át, ha nem vezérfonalként használják a történelem tanulmányozásakor, hanem mint kész sablont, amelyhez hozzászabják a történelmi tényeket."

A forradalmi elmélet vulgáris értelmezése elvont következtetések summájává teszi az elméletet, és ennek magát a tartalmát is eltorzítja; megkönnyíti, hogy a burzsoá eszmék behatoljanak a forradalmi elméletbe legközvetlenebb és legveszélyesebb formájukban, a renegátság és a revizionizmus különböző fajtáinak formájában. A „revizionizmus" szó még fel sem merült, amikor Marxnak és Engelsnek már fel kellett lépniük a „satnya, ostoba, esztétizáló filantrópia ellen", amelynek ne-

vében a jobboldali literátorok ellenzéke a szocialisták elleni törvény idején el akarta mosni a párt proletár jellegét. Nem kevésbé jellegzetes az ultrabaloldali „irodalmárok lázadásának" epizódja sem, mely a kilencvenes évek elején Paul Ernst részvételével zajlott le. Engels leveleiből ismerjük az ilyen irodalmár alakját: művelt, vagy inkább félművelt „deklasszált fiatal polgár", aki azzal a céllal közeledik a proletármozgalomhoz, hogy ott előnyös pozícióra tegyen szert, aki felszedeget szociáldemokrata eszméket, hogy azokat üres frázisokká, merev sablonokká változtassa; ezt az eltorzított elméletet aztán tarthatatlannak, az alkotó egyéniséget gúzsbakötőnek minősítik és megtöltik nyilvánvalóan polgári forrásokból kölcsönzött kispolgári badarsággal. „Ezeknek az embereknek a tehetetlensége csak pimaszságukkal vetekedhetik" – írta Engels Lafargue-nak 1890. október 27-én.

Marx és Engels könyörtelenül harcoltak a marxista irodalom eszmei színvonalának bárminő lesüllyesztése ellen. Határozottan szembefordultak a marxizmushoz csatlakozó véletlen útitársak ingadozásával, még legjobb barátaikat, a német proletariátus olyan harcosait is, mint Wilhelm Liebknecht, élesen bírálták, ha a legkisebb jelét észlelték annak, hogy azok dogmatikusan közelítik meg az eleven valóság jelenségeit. Jó példa erre Engels és Liebknecht vitája azzal kapcsolatban, hogy Liebknecht a német szociáldemokrata párt központi lapjában, a „Volksstaat"-ban „porosznak" titulálta és lekicsinyelte Hegelt. Marx és Engels élesen támadták a forradalmi frázisok nevében feltálalt érvek egyoldalúságát – a vulgáris demokrácia örökségét –, de észrevették a növekvő új veszély jeleit is, a maga nyárspolgári tudományosságára büszke katedramarxizmust. Műveikben és leveleikben, amelyekből a munkásosztály végső győzelmében való mély meggyőződés árad, állandóan érződik az a nyugtalanság is, hogy vajon milyen sors vár az általuk alkotott forradalmi elméletre befolyásának széles körű, rohamos és nagyméretű terjedése nyomán.

A történelem igazolta, hogy ez az aggodalom indokolt volt. Jóllehet a marxizmus olyan tehetséges propagandistái, mint Paul Lafargue, Franz Mehring, G. V. Plehanov igen nagy érdemeket szereztek az elmélet terén, a marxizmus alapítóinak halála után, a II. Internacionálé idején a marxizmus irodalmának általános színvonala süllyedt. Elegendő megemlítenünk a revizionisták polémiáját a dialektikus módszer, a társadalmi forradalom, valamint Marx és Engels elméletének más fontos pontjai ellen. Ezt a betegséget, amely a munkásmozgalmat emésztette, csak a *leninizmus* módszereivel lehetett legyőzni.

Nem kell itt arról a torzításról beszélnünk, melyet a II. Internacionálé vezetői a politikában, a közgazdaságtudományban és a filozófiában a marxista elméleten elkövettek. De a kérdés egyik oldala itt is említést igényel. Marx és Engels egy átfogó, teljes világnézet megalapítói voltak. Tagadták, hogy a filozófia az abszolút igazság rendszere, amelynek alá kell rendelni az ismeretek valamennyi ágazatát, mindig a hozzáférhető legújabb felfedezések fényében vizsgálták a konkrét anyagi tényeket, s egyszersmind mélyen megvetették a szűk látókörű katedratudósok szőrszálhasogatását és azt az eklektikus kolduskotyvalékot, amelyet a német egyetemeken Hegel után filozófia néven tálaltak fel, a szaktudományok merev szétválasztását, és a XIX. század második felében uralkodó hivatalos polgári kultúra más hasonló jelenségeit.

Marx és Engels, akiket hatalmas forradalmi energia fűtött, az európai humanizmus legjobb korszakának az igazi örökösei és kritikus értelmezői voltak. Tanításaik reális választ adnak az e korszakban felvetődött társadalmi kérdésekre, és ha az ilyen kérdések megoldásához az anyagot mindenekelőtt a gazdasági tényekből merítették is, távolabbi következtetéseik felölelik a valóságos természeti és társadalmi környezetben végbemenő emberi tevékenység egész területét.

Ez az átfogó és teljes világnézet a II. Internacionálé irodalmában az egyoldalú szociológiai doktrína színvonalára süllyedt, amely a „termelőerők fejlődésére" hivatkozva lehetővé tette az élet bármely tényének rezignált elfogadását. Nem meglepő, hogy ez a szemlélet a marxizmus kiegészítésének számos olyan kísérletét hívta életre, amely Kant etikáján, Feuerbach vallásfelfogásán stb. alapult. Marx mélyenszántó történelmi és filozófiai gondolatait, amelyek közgazdaságtani munkáiban foglaltattak, egyáltalán nem értették meg. Jellemző, hogy mennyire lebecsülték Marx és Engels irodalmi hagyatékát e hagyaték hivatalos letéteményesei. A „Gazdasági-filozófiai kéziratok" (1844), a „Német ideológia" (1845–46), „A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai" (1857–58), „A természet dialektikája" (1873–1886) – mindezek a művek csak a szovjethatalom idején láthattak napvilágot.

A II. Internacionálé irodalma alig foglalkozott a negyvenes évekkel, a marxizmus történetének ezzel a lényeges szakaszával. Ebben az évtizedben születtek meg azok a művek, amelyekben a legvilágosabban megmutatkozik Marx és Engels tanításának kapcsolata e tanítás forrásaival, különösen a XVIII. század végi–XIX. század eleji klasszikus német filozófiával, s egyszersmind az a *forradalmi változás* is, amelyet a marxizmus a társadalmi gondolat történetében végbevitt. A II. Inter-

nacionálé reformista többségének álmarxistái részéről, akik nem látták meg Marx és Engels forradalmi következtetéseit az objektív tudományos módszer burkolata alatt, cseppet sem meglepő az a törekvés, hogy a „Tőke" korának érett marxizmusát elválasszák a marxizmus születésének és fejlődésének kritikai korszakától. Az a törekvés, hogy nem létező határvonalat húzzanak kétféle marxizmus, a negyvenes évek forradalmi elmélete és a század második felének tudományos rendszere között, mind a mai napig megtalálható a polgári szociológiában.

Magától értetődik, hogy a tudományos marxizmus épülete csak az ötvenes-hatvanas években készült el Marx döntő jelentőségű gazdasági kutatásai eredményeképpen. Ennek következtében a társadalmi ellentmondások bírálata szilárd alapra tett szert, és végérvényesen túljutott azon a stádiumon, amikor érvei túlnyomórészt erkölcsi, filozófiai vagy esztétikai jellegűek voltak. Mivel a marxizmus az utópikus szocializmus és a vulgáris demokrácia különböző epigon megjelenési formáival folytatott harcban fejlődött, Marxnak és Engelsnek hitelesen bizonyítaniuk kellett álláspontjuk tudományos objektivitását és mindenféle elvont eszménytől való függetlenségét. Ez a tendencia, mely egész irodalmi munkásságukat és levelezésüket az 1843–44-es évtől kezdve végigkíséri, szoros kapcsolatban van a munkásosztály kommunista világnézetének kialakulásával. Ebben a szellemben hangsúlyozta Lenin is, hogy a marxizmus nem alkalmaz moralizáló szónokiasságot, nem hajlik elvont eszmények felé, s elkerüli a polgári pártok ilyen jellegű frázisait.

Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy az eleven, alkotó marxizmusból hiányzik a társadalmi eszmény, sőt ez benne rejlő szerves tartozéka, amely Marx és Engels tanításának tudományos alapzatából következik. Éppen a frázisoktól való idegenkedés és az a hatalmas jelentőség, amelyet a marxizmus a társadalmi gyakorlatnak tulajdonít, nyújt biztosítékot arra, hogy az eszmény ennek a tanításnak a keretei között lesz először reális cél, nem pedig vigasztaló illúzió, „felemelő csalás". Idézzük fel Lenin szavait: „Az eszmei átváltozik reálissá – *mély* gondolat: nagyon fontos a történelem szempontjából. De az ember személyes életében is látható, hogy sok igazság van ebben. A vulgáris materializmus ellen. NB. Az eszmeinek az anyagitól való különbsége szintén nem feltétlen, nem »szertelen«."[4]

Az élet társadalmi folyamatában az eszmeinek és a reálisnak ez a kapcsolata alkotja a marxizmus humanista tartalmát. „A mi elméletünk nem dogma, hanem egy fejlődési folyamat kifejtése, és ez a folyamat egymásra következő szakaszokat foglal magában."[5] A történelmi séma

idegen Marxtól és Engelstől, ezért műveikben hiába is keresnénk Spengler vagy Toynbee szellemében fogant varázserejű formulákat. De a kultúra történelmi fejlődésének sokkal mélyebb és pontosabb szemlélete található meg világnézetükben. Ez a gyűjtemény, amelyet az olvasó figyelmébe ajánlunk, elsősorban kísérlet arra, hogy többé-kevésbé összefüggő formában mutassuk be Marx és Engels „kultúrfilozófiáját", ha jobb híján elfogadjuk ezt a feltételes meghatározást.

Az elfogulatlan olvasó a marxizmus megalapítóinak eredeti szavait olvasván meg fogja tudni különböztetni ezt a Beethoven-szimfóniát attól a durva karikatúrától, amellyel a burzsoá propaganda ijesztgeti a világot.

Célunkat elértük, ha ez a kötet segítséget nyújt azoknak, akik részt vesznek korunkban az emberi értelemért és szabadságért vívott eszmei harcban, ebben az élet bonyolult jelenségeinek sokasága folytán oly nehéz harcban, s küszködnek azokkal a jelenségekkel, amelyek elhomályosítják korunk fő tartalmát, a magántulajdonon alapuló régi világból a kommunista társadalomba való forradalmi átmenetet.

II

Műveikben és leveleikben Marx és Engels lefektették a forradalmi marxizmus enciklopédiájának alapjait. Magától értetődik azonban, hogy nem fejezhették be ezt a munkát minden területen. Ez meghaladja az emberi élet nyújtotta lehetőségeket, még az olyan hatalmas, titáni életéit is, mint Marxé és Engelsé. Tudjuk például, hogy Marx ki akarta fejteni a hegeli dialektika pozitív tartalmát, de e munka megírására nem kerülhetett sor. Később aztán a narodnyik N. K. Mihajlovszkij Marx híveitől követelte, mutassák meg a „könyvet", amelyben az egész marxizmus megtalálható éppolyan tudományos rendszerbe foglalva, mint ahogy Darwin tanítása a „Fajok eredeté"-ben. A burzsoá irodalom sokáig nem ismerte el Marxot filozófusnak azért, mert Marx nem hagyta hátra filozófiájának rendszeres kifejtését.

Ilyesféleképp áll a dolog Marxnak és Engelsnek a művészetre vonatkozó nézeteivel is. Csak esetleges véleményeket láttak bennük, amelyekben nem foglaltatik semmilyen elmélet. A marxista irodalomnak még olyan kiemelkedő képviselői is, mint Plehanov és Mehring, úgy vélték, hogy a tudománynak ezen a területén mindent elölről kell kezdeni, itt a dialektikus materializmus csak általános vezérfonalul szolgálhat. Van

bizonyos összefüggés a között, hogy a II. Internacionálé korszakának munkásmozgalmában az opportunizmus uralkodott, és a között, hogy Marx és Engels társadalmi-esztétikai eszméi nem kerültek napfényre, mintha a szocialistáknak nem volna rájuk szükségük. A művészet és az irodalom történetében csak olyan anyagot láttak, amelynek az a feladata, hogy alátámassza a történelmi materializmus elméletét. Csak Leninnek Tolsztojról szóló zseniális cikkei és más művei jelentettek újból fontos lépést abban az irányban, amely összekapcsolja a tudományos kommunizmust Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov, Goethe és Schiller, Lessing és Diderot örökségével.

Másrészt nem tekinthetjük véletlennek azt a körülményt, hogy Franz Mehring – a II. Internacionálé korszakában a marxista esztétika egyik legkiemelkedőbb képviselője – a német szociáldemokrácia balszárnyán állt, s G. V. Plehanov – a marxista esztétikának ebben a korban vitán felül legjelentősebb képviselője – az orosz forradalmi mozgalom egyik vezetője volt. Plehanov Oroszországban és Mehring Németországban bizonyos fokig megőrizték a forradalmi demokrácia örökségét, s ennek szellemében a művészetet az élet ábrázolásának és az élet jelenségeiről mondott ítéletnek fogták fel. Az *élet értékelésének* ez az esztétikai eleme idegen volt a II. Internacionálé korának marxizmusától, amely háborítatlan tudományosságra tartott igényt, és lemondott a polgári rend forradalmi kritikájáról. Ha el is fogadtak ilyen értékelést, csak tisztán szubjektív nézet formájában, mint például a feltételes „értékek" újkantista rendszerének formájában; ezeket az értékeket időnként szociológiai köntösbe, sőt néha még a „proletárdiktatúra" osztályköntösébe vagy a hasznos „társadalmi mítosz" leplébe is bújtatták (pl. az 1889–1914-es évek anarcho-szindikalista áramlatai).

Ezért maradtak észrevétlenek Marxnak és Engelsnek a művészettel kapcsolatos, gazdag eszmei tartalmú gondolatai, amelyek szoros összefüggésben vannak a marxizmus ismeretelméletével és egyetemes történetfelfogásával. Még azok az emberek is, akik hivatásszerűen foglalkoztak Marx és Engels irodalmi hagyatékával, elsiklottak az egész életműnek e részei felett, amelyek pedig a nézetek egységes rendszerét alkotják. A dogmatikus marxizmus maradványaként Marx és Engels nézeteinek ez a felfogása nem egykönnyen engedte át helyét jelenlegi értékelésünknek. Ugyanígy jó néhány irodalmár nehezen értette meg Lenin Tolsztojról szóló cikkeinek és a leninizmus művészetre és irodalomra vonatkozó egyéb dokumentumainak elvi jelentőségét.

Még a húszas évek végén is nyilvánvalónak tartották, hogy a művé-

szet kérdéseiben Plehanov a legnagyobb marxista tekintély. Még „plehanovi ortodoxiáról" is beszéltek. Nem ilyen közismert az a nagy hatás, melyet egy időben A. Bogdanov szociológiai elmélete gyakorolt bizonyos marxista körökben. Még Suljatyikovnak és Fritschének is, akiket annak idején Plehanov támadott, akadt számos epigonja.

1929-ben a V. M. Fritsche tiszteletére összeállított gyűjteményben M. N. Pokrovszkij a következőket írta: „A történelmi folyamat elméletét már régóta ismerjük, de a művészeti alkotás marxista elméletének kidolgozása még hátravan." Majd így folytatta: „Itt nem úgy áll a dolog, mint az általános történelem vagy a politikai gazdaságtan terén, ahol nagy tanítóink klasszikus modellek egész sorát hagyták nekünk. A szépirodalom történetéről azonban Plehanov és Mehring néhány munkáján kívül semmi sincs."

Nemcsak Pokrovszkij és maga V. M. Fritsche vélekedett így, hanem a kisebb szerzők egész légiója is követte őket. Valamennyien azt sugalmazták az olvasóknak, hogy Marx és Engels művei az általános történetfelfogáson kívül mit sem tartalmaznak, hogy a marxista művészet- és irodalomelmélet megalkotását elölről kell kezdeni, főképp Plehanov cikkei alapján, sőt a nyugati „művészetszociológia" kétes értékű felfedezéseinek felhasználásával. Azt a helyet, amely a marxizmus megalapítóinak esztétikai nézeteit véleményünk szerint jogosan megilleti, csak hosszadalmas harc eredményeképpen ismerték el. Ezt a harcot az úgynevezett vulgáris szociológia nézeteinek rendszerében fennmaradt régi álláspont ellen kellett megvívni, melynek csökevényei hol komoly akadémikus palástban, hol meg a legkülönbözőbb ultrabaloldali irányzatok formájában jelentkeztek.

Nem szabad megfeledkeznünk arról a hatalmas kritikai munkáról, amelyet a párt végzett a nagy társadalmi változások időszakában, különösen a húszas évek végén és a harmincas évek elején. A másik fontos politikai körülmény, amely új lehetőségeket teremtett a marxista szellemű felvilágosítás számára, az „önelégült szektásságnak" a Kommunista Internacionáléban szenvedett veresége és a nyugati országok népfront-taktikájának megindítása volt. A tapasztalatok arról tanúskodnak, hogy napjainkban Marx és Engels esztétikai nézetei nagy szerepet játszanak valamennyi ország kommunista és munkáspártjainak eszmei harcában.

III

Korunk értelmiségének gondolkodó képviselőit a marxizmusban annak a nagy történelmi küldetésnek az eszméje vonzza, amely a munkásosztályra vár nemcsak az anyagi termelés, hanem a kultúra és a művészet minden területén. Ez természetes is. A polgári társadalom már születésének pillanatában is a lapos józanság és prózaiság megtestesítése volt a múlt legjobb gondolkodói szemében. A marxizmus folytatja ezt a kritikát, de áttér a megjelenési formáról a dolog lényegére: a kapitalizmusnak, az árutermelő társadalom e felső fokának gazdasági természetére. A Marx és Engels műveiből kiválasztott szemelvények összeállításával igyekeztünk kimutatni, hogy a burzsoá civilizáció művészetének történelmi fejlődésére vonatkozó nézeteik nem esetleges vélemények, nem a környezettel szemben érzett különös gyűlölet pillanatának a szüleményei, hanem mélyen átgondolt következtetések, amelyek a kapitalista termelési mód alapvető sajátosságainak elemzéséből származnak.

A régi kultúra középpontjában az elszigetelt egyén áll, az „atom", amely össze-összeütközik a társadalom más, hozzá hasonlóan magányos tagjaival az élet nagy piacán. A múlt gondolkodói és művészei részletesen tanulmányozták az egyén szenvedélyeinek és törekvéseinek dialektikáját, a kötelességek és a jogok összeütközésének különféle eseteit, az adottságoknak és a személyi tulajdonságoknak a hierarchiáját, amelyet a régi társadalom egész szervezete rákényszerít az egyénre. Általános antagonizmust állapítottak meg az önző szubjektum hajlamai és az elvont kötelesség önzetlensége között, az érzékek és az ész, a költészet és a próza, a hasznos és az esztétikus sajátság, az egyéni ízlés és az általános érvényű ítélet között.

A régi esztétika az efféle ellentétes viszonyok egész rendszerét építette ki. De ezeknek a belső összeütközéseknek reális, történelmileg mulandó okai homályban maradtak a múlt gondolkodói előtt a környező társadalmi feltételek fejletlensége miatt. A lelkivilág ellentmondásait az eszmény és a valóságos élet közötti állandó ingadozásra ítélt emberi természet eredendő kettősségének tulajdonították.

A XVIII. századi felvilágosodás esztétikájában ezek az ellentmondások az emberi természet „paradoxonjainak" formáját öltik fel. Ilyen például Diderot híres műve, a „Paradoxon a színészről". Ez tulajdonképpen paradoxon az emberi együttélésről. Diderot párhuzamot von a színház és az élet között. Egyfelől szenzualista, az érzéki élet jogai mellett száll síkra, a művészet realizmusának a híve. Másfelől azonban,

amikor a művészi alkotás belső logikáját elemzi két színésznő, Clairon és Dumesnil játékát vizsgálva, arra a következtetésre jut, hogy gyönge színész az, akit elragad a szenvedély, aki pillanatnyi érzéseinek hatása alatt áll, az ilyen színész csak önmagát tudja eljátszani. „A színjáték hasonlít egy jól rendezett társadalomhoz, amelyben mindenki feláldozza jogainak egy részét az összesség és az egész javára. Ki tudja a legjobban megítélni ennek az áldozatnak a mértékét? A rajongó? A fanatikus? Bizonyára nem. A társadalomban az igazságos ember képes erre, a színházban pedig az a színész, aki hideg fővel játszik. Az Ön utcai jelenetei úgy viszonyulnak a drámai színpad jeleneteihez, mint vademberek hordája civilizált emberek gyülekezetéhez."

Diderot ebből kora számára elvi jelentőségű következtetést von le: az igazi színészeknek és az emberi nem valódi jótevőinek, a társadalmi élet géniuszainak arra kell törekedniük, hogy a hideg „eszmény", az „eszményi példa" segítségével megfékezzék a szenvedélyek és az egyéni érdekek patologikus természeti egoizmusát. A színpad igazsága nem azonos az élet igazságával. A színész csaló. A művészet a társadalmi összhang illúzióját hozza létre, de ez a nemes csalás vagy öncsalás hasznos, míg a való élet, amelyben az embert az érdekek durva ellentmondása szembeállítja a többi emberrel, eltér a magasabb igazságtól.

Ebben a kérdésfeltevésben mély gondolat rejlett, de az akkori körülmények között csak egyoldalúan bontakozhatott ki. Az itt érintett kérdést „Paradoxon"-jában Diderot rendkívül világosan, de egyszersmind túl élesen, furcsa és különös értelmezésben fejti ki. Megszületett a „látás aberrációja", a XVIII. századnak ez a tipikus jelensége. A francia felvilágosodás realista kiindulópontja elveszett, és a realizmus – történelmi alapzatának korlátozottsága következtében – önmaga ellentétébe csapott át. Ahol az ember mint magántulajdonos, mint homo oeconomicus szerepel, ott erkölcsi szempontból természetes egoistának, a Hobbes-féle „mindenki harca mindenki ellen" potenciális résztvevőjének tekinthető, és a társadalmi elv egy mesterséges, illuzórikus valami formájában jelentkezik, csak árnya az elvont eszménynek, amely a magánembertől állampolgári aszkézist, lemondást követel. A francia forradalom és a napóleoni császárság korának művészete a XVIII. század gondolati kísérleteiből született tudatos elvontság bélyegét viseli magán.

Kantnál az esztétikai elmélet paradoxonjai feloldhatatlan antinómiákká válnak, amelyek a természeti szükségszerűség és a szabadság, a reális világ és az eszmei világ alapvető dualizmusáig nyúlnak vissza

Kant az „Ítélőerő kritikájá"-ban az *ízlés antinómiáját* állítja a középpontba, s ebben továbbfejleszti azt, ami „a szép analitikájában" és „a tiszta esztétikai ítéletek dedukciójában" már adva volt. Egyfelől, Kant szavai szerint, „az ízlés ítélete a tárgyat az élvezet oldaláról határozza meg (mint szépséget) azzal az igénnyel, hogy mindenki egyetértsen azzal, mintha az élvezet itt objektív valami volna", másfelől „az ízlés ítéletét nem bizonyítás határozza meg, és ez a szubjektív ítélet jellegét adja neki". Az emberek azt mondják, hogy az ízlésről nem lehet vitatkozni, s mégis folyvást vitatkoznak róla, sőt kénytelenek is vitatkozni, hiszen bármely valódi ízlés-ítélet, az elfogyasztott ételről mondott véleménytől eltérően, a társadalmi elismerés parancsoló követelését rejti magában. Ily módon a mindenki számára kötelező ízlésbeli normák itt megoldhatatlan ellentmondásba kerülnek azzal, amit Kant egyszer „esztétikai egoizmusnak" nevezett.

Az ízlés antinómiájában Kant új módon fejezi ki a társadalom és az egyén közötti ellentmondást, élesebb dialektikával, mint a felvilágosodás gondolkodói, ugyanakkor az idealizmusig felnagyítva. Az emberi természet kettősségét a XVIII. század végi–XIX. század eleji német filozófia abszolút értelemben fogja fel. A kanti antinómia tézise és antitézise egyaránt helyes, és a mi megismerőképességünk, a filozófus szavaival, erőtlen ahhoz, hogy megmagyarázza együttes fennállásuk lehetőségét.

Ez Kant filozófiájának általános iránya, amely a társadalmi élet eszményét elérhetetlen „magán-való dologgá" változtatja. Az emberiség csak fokozatosan közeledhetik ehhez az eszményhez, anélkül hogy bármi reménye is volna arra, hogy valamikor eléri. Kant tanítása szerint a civilizáció fejlődésével együtt nő a társadalmi rossz mennyisége. „Azt, ami az emberi természetben gyökeresen rossz", el lehet takarni a kultúra külső leplével, amely a legtermészetesebb szükségszerűség („a természet") révén jön létre, de végérvényesen kiküszöbölni legfeljebb a költő képzeletében lehetséges.

A régi esztétika észrevette az emberi tudat ellentmondásos jellegét, és ez önmagában is nagy érdeme, de még nem látta, és nem is láthatta ezeknek az ellentmondásoknak az objektív történelmi alapzatát, amely megmagyarázná az ellentmondások durva antagonizmusig felnagyított fejlődési formáját. Nem tudta megállapítani e pszichológiai problémák objektív összefüggését azokkal az általános feltételekkel, amelyek az osztályok egyenlőtlenségén és harcán alapuló társadalomban a szemé-

lyiséget formálják. A kiutat az utópikus „középállapotban", az „ellentmondások" titokzatos „szintézisében" kereste.

A gondolkodó szemében ez az eszmény a társadalmi életnek és az ember egyéni fejlődésének harmonikus formája, az érzéki és a racionális, az ideális és a reális, az egyéni és a társadalmi elem legmagasabb egysége abban a boldog korszakban, amely már leküzdötte az elsődleges barbárságot, az „érzékelés barbárságát" (Vico kifejezése szerint), de még nem vált a civilizált társadalom, a másodlagos barbárság, a „reflexió barbársága" ellentmondásainak áldozatává. Ennek az eszménynek a történelmi megvalósulását rendszerint a múltba, leggyakrabban a Periklész korabeli Görögországba képzelték. „Helvetius a középállapotban találja meg a társadalmi ember boldogságát – írta Diderot. – Én hasonlóképpen úgy vélem, hogy létezik a civilizációnak egy olyan foka, amely általában jobban megfelel az emberi boldogságnak és nincs olyan messze a vadság állapotától, mint ahogy általában elképzelik; de hogyan lehet visszatérni hozzá, ha már eltávolodtunk tőle, és ha benne vagyunk, hogyan lehet ott maradni? Ezt nem tudom. A társadalmi élet talán egy olyan végzetes tökéletesség felé fejlődik, amelyet szinte ugyanolyan szükségszerűen élvezünk, mint ahogy a hajunk öregkorunkra megőszül. Az ókori törvényhozók csak a vadság állapotát ismerték. A jelenkori felvilágosultabb törvényhozó, aki valahol, a föld egy ismeretlen zugában telepet alapít, esetleg találna a vadság állapota és a mi csodálatos civilizációnk között egy közbülső rendet, amely feltartóztathatná Prométheusz utódjának rohamos haladását, megvédené őt a keselyűtől és helyet adna a civilizált embernek a vadember gyermeksége és a mi aggkori fonnyadásunk között."

Diderot és Helvetius korának embere számára a művészet ennek a boldog „középállapotnak" a hírnöke, nagyerejű eszköz, amelynek segítségével meg lehet győzni az embert arról, hogy az ilyen állapot *képes* felemelni az embert a civilizáció szélsőségei fölé. A XVIII. században és a XIX. század első felében az esztétika elméletének fejlődése szoros összefüggésben volt a művészi alkotásra és a szépben való gyönyörködésre vonatkozó utópista nézetekkel. A művészet ege alatt azt a boldog országot látták, amely az ember belső világának, a lelkivilág harmóniájának magvait őrzi. Az emberi erők e harmóniája, ahogy ezt az angol írók már Anna királynő korában feltételezték, innen át fog terjedni a külvilágra is. Elsőnek a XVIII. századi Angliában tanulmányozták mélyebben az esztétikai szubjektum pszichológiáját, és (antik források alapján) itt jött létre az ízlés sajátos szerepéről szóló tanítás, amelynek

értelmében az ízlés közvetítő láncszem az érdekek önző harcának és az erkölcsi kötelességek szellemi szférájának világa között. Szinte közhely a XVIII. század irodalmában az a nagyrabecsülés, amelyben a művészetet, mint az emberek közötti érintkezés eszközét részesítették, az az elképzelés, hogy a művészet a munkamegosztás rendszere ellenére enyhíteni tudja az emberek egyoldalú fejlődését, s hogy mindenekelőtt megteremti a kapcsolatot a népi talaj és az attól elszakított műveltség között.

Az angol felvilágosítók – szoros kapcsolatban a *politikai gazdaságtannal és a morális érzések elméletével,* ezzel a két nagy területtel, amelyek e kor tudományának keretei között felölelték az egoizmus szféráját és a közösségi érzés szféráját – ugyancsak kidolgozták az *ízléskritikát* mint a civilizáció, a külső kultúra elméletének fontos elemét. Ez a gondolati irányvonal a XVIII. századi angol esztétikának bizonyos fokig sajátságos vonása. A francia felvilágosodás képviselői, így Montesquieu, Diderot és az enciklopedisták, *a művészet társadalmi-nevelő szerepét* helyezik előtérbe (igen jellemző ebben a tekintetben Dubos abbé elmélete a „mesterséges szenvedélyekről"). Esztétikai eszményük közvetlenül összefügg a társadalmi viszonyok megváltozásának, egy ésszerű rend megteremtésének eszméjével. Végül a XVIII. századi nyugat-európai gondolat harmadik fő áramlata – a német felvilágosodás, amely Goethe és Schiller humanizmusához és a Kanttól Hegelig felfejlődő nagy idealisták filozófiájához vezetett – a súlypontot áthelyezi az *esztétikai nevelésre* mint olyan eszközre, melynek segítségével a társadalmi ellentmondásokat, vagy legalább az egyenlőtlenség és a munkamegosztás megnyomorító hatásából fakadó egyéni korlátozottságot le lehet küzdeni.

Az esztétikai nevelés elmélete – abban a formájában, amelyben Schiller ezt az elméletet a már Kantnál meglevő gondolatok továbbfejlesztésével kidolgozta – lényegesen különbözött az angol esztétikától. Az utóbbi, néhány kivételtől eltekintve, az egyén nevelésének kérdését a kialakult polgári civilizáció szűkebb keretei közé szorította. A XVIII. század végi–XIX. század eleji német költészetben és filozófiában nagyobb eszméről van szó: a sokoldalúan fejlett, teljes személyiség eszményi típusáról, akit szilárd erkölcsi kötelék fűz a környező társadalomhoz. A kérdés ilyen felvetése ezt a tanítást a társadalmi nevelés francia elméletéhez közelítette, sőt bizonyos tekintetben még haladóbb álláspontra is emelte. Másrészt azonban a német esztétika, mérsékelt hangvételével, sok mindenben az angol liberalizmushoz áll közel. Így

Schiller elméleti munkáiban, melyek az általános szempont emelkedettsége és az elemzés mélysége és finomsága tekintetében csodálatra méltóak, az ember esztétikai nevelése mint a való világ megváltoztatásának forradalmi módszerével szembenálló antitézis szerepel. A XVIII. század végi polgári forradalom ellentmondásaiban Schiller a test és a lélek örök antinómiájának, a szabadság és a szükségszerűség megoldhatatlan ellentétének tükröződését látja. Az „erők" durva „birodalmában" a társadalmi különbségek és konfliktusok csak a művészet és a költészet humanizáló hatásával enyhíthetők.

E kor német gondolkodóinak tanítása, mely a legmélyebb és egyszersmind legelvontabb filozófiai művészetelmélet volt, a régi esztétika valamennyi hibáját magába szívta. A környező társadalmi viszonyok torz voltának világos megértése mellett az ő művészetfilozófiájuk már nem tehetett egyebet, mint hogy leírja az ellentmondásoknak Kant által elérhetetlennek vélt ideális megoldását. „A prózaiság túlsúlya a mi helyzetünk egészében – írta Schiller Herdernek 1795. november 4-én – rákényszeríti a költői géniuszt, hogy a reális világ szférájába való visszavonulásban keressen menekvést."

Ez a motívum a legteljesebben és a legegyoldalúbban a német romantikusok művészetfilozófiájában bontakozott ki. Az a kizárólagos szerep, amelyet már az előző századok esztétikai gondolata a szép alakzatok birodalmának tulajdonított, misztikus megvilágításban jelenik meg Schelling művének, „A transzcendentális idealizmus rendszeré"-nek lapjain. A művészet szintjét Schelling e rendszer betetőzésének tartotta. A művészeti alkotást Schelling szerint „az egyetlen ősidőktől létező kinyilatkoztatásnak" kell tekinteni. A művészet az abszolútum szerve, a művészetnek kell újraegyesítenie mindazt, amit a történelem szétválasztott, szembeállított, eltorzított. „A művészet képes a lehetetlenre."

De az a filozófia, amely a művészetnek oly nagy és gyógyító szerepet tulajdonított, nem tudott felülkerekedni saját ellentmondásain. A művészet ereje képeinek érzéki valóságától függ, maga a művészet, ha nem is része, de legalábbis tükröződése a reális világnak, amely ellen az esztétikai nevelés követelményei irányulnak. Ha a művészet mint eszmei lényeg magasabb rendű az életnél, akkor a művészi kép érzéki burkától megfosztott tiszta eszmének magasabb rendűnek kell lennie a művészetnél. Ezt az álláspontot vallja a német idealisták iskolájának legkiemelkedőbb képviselője, Hegel. Történeti szempontból vizsgálja az *eszmei* és a *reális* ellentétét, de az abszolút idealizmus talajáról. Ezért nála a reális történelmet végül is elnyeli az abszolút eszme egységében foglalt

ellentmondások logikai sémája. Esztétikája a test és a lélek régi antinómiáját még aszketikusabb és elvontabb formában éleszti fel.

Hegel egyfelől elismeri, hogy a társadalmi tudat belső kettőssége és problematikussága bizonyos mély társadalmi ellentmondásokkal terhelt korszakok jellegzetes sajátossága. Elítéli a schilleri és a romantikus eszmeiséget. Szerinte mit sem ér a művészeti szublimáció, az a kísérlet, hogy a való élet konfliktusait a képzeletben küzdjék le. Hadd idézzük példaképpen a következő nagyszerű részt Hegel „Esztétiká"-jából:

„Az eszményiségnek ez a látszata azonban részben csak ama modern szubjektivitás előkelő absztrakciója, amelynek hiányzik a bátorsága ahhoz, hogy a külsőlegességgel foglalkozzék; részben egy fajtája az erőszaknak, amelyet a szubjektum önmagán elkövet, hogy ezen a körön önerejéből túljusson, ha már születés, társadalmi rend és helyzet révén magán- és magáért-valóan nem áll felette. Ehhez a túljutáshoz aztán nem is marad más eszköz, mint az érzések benső világába való visszavonultság, amelyből az egyén nem lép ki és ebben a nem-valóságosságban, mindentudónak tartja magát, csak az égre néz sóvárgón, s ezért úgy hiszi, lekicsinyelhet minden földi lényt. A valódi eszmény azonban nem áll meg a meghatározatlannál és a pusztán bensőségesnél, hanem totalitásában minden irányban el kell jutnia a külsőnek meghatározott szemléletességéhez is. Mert az ember, az eszménynek ez a teljes középpontja, *él*, lényegileg *most* és *itt* van, jelenvalóság, egyéni végtelenség; s az élethez hozzátartozik a környező külső természet ellentéte, s ezzel együtt a vele való kapcsolat és a benne való tevékenység."[6]

Hegelnek ezekből a szavaiból azonban korántsem következik, hogy az emberi gyakorlat reális eszményét megvalósíthatónak tartja. Az embernek a társadalommal és a természettel való naiv egysége azonban számára már túlhaladott lépcsőfok, a darabjaira széthullott világot pedig Hegel, az idealista, nem reális eszközökkel kívánja gyógyítani, hanem filozofikus belenyugvással, az ellentétek kibékítésével „az eszme konkrét totalitásában". A múltbeli művészet klasszikus virágzásának korszakait a társadalmi eszmény legmagasabb rendű megnyilvánulásának minősíti, s egyúttal kifejti, hogy ez az eszmény az emberi társadalom visszahozhatatlan gyermekkorának egy szakasza, amelyet a polgári kor józan prózájával való férfias megbékélés vált fel.

Szigorú és mély dialektika volt ez, mely nem engedte meg a visszatérést az elvesztett egyszerűséghez Rousseau szellemében, sem Diderot és Helvetius „középállapotához", amely valahol a primitív társadalom és a civilizáció szélsőségei között található. Hegel nagy történelmi meg-

értéssel vázolja fel azokat a társadalmi feltételeket, amelyek lehetetlenné teszik a XIX. században az ókori eposzokat vagy a késő középkor itáliai festészetét. Hivatkozik az anyagi termelés általános és közös voltára, a „polgári társadalom" tagjainak kölcsönös elszigeteltségére, akiket csak „az általános fizikai függőség rendszere" köt egymáshoz, az egyének életét igazgató rendőri állam kolosszális megnövekedésére, a szellemi kultúra elvont jellegére, a reflexió túlsúlyára az emberek szellemi életében.

Hegel helyenként igen közel kerül a materializmushoz, de a forradalmi perspektíva hiánya, valamint az a tény, hogy a polgári rendszerben látta az emberi erők fejlődésének egyedül lehetséges formáját, eltakarta szeme elől azt a tényleges következtetést, amely szükségszerűen adódik egyébként gyakran ragyogó elemzéséből. Ehelyett Hegel bizonyítani igyekszik a lehetetlent – a polgári civilizáció szellemi élettelensége, vagy a hegeli iskola filozófiai nyelven szólva „elidegenültsége" az ő rendszerében a szellem nagy nyeresége, amelynek következtében a szellem nem szorul többé az előző kultúrák közvetlen érzékikonkrét formáira, s most tiszta formában, mint az abszolút eszme önismerete jelenik meg. A klasszikus német esztétika a művészetet az élet fölé emeli, és egyszersmind az elvont gondolkodásnál alacsonyabb fokra helyezi.

Ily módon az esztétika, illetve a művészetfilozófia Marx és Engels fellépéséig megreked azoknak a mindig azonos problémáknak a körében, amelyeket történelmi látóhatárának korlátozottsága miatt nem tud megoldani. A régi társadalmi rend ellentmondásai ebben az esztétikában az emberi természet örök talányainak tűnnek, a történelmen kívül, mintegy a történelem fölött állnak.

A marxizmus megalapítói az ilyen gondolkodásmódot *ideológiának* nevezték, e fogalmat negatív értelemben használva.

Marx és Engels történelmi ismeretelmélete magában foglalja azt a tanítást, hogyan keletkeznek a valóság ellentmondásaiból a hamis tudatformák, a reális tények egyoldalú, fantasztikus méretekre nagyított, hamis tükörképei. Vissza kell vezetni az emberek fejében keletkező ködös elképzeléseket azok „valódi indítékaira", meg kell találni azt a reális nézőpontot, amely lehetővé teszi, hogy helyreállítsuk a valóság különböző oldalainak a korlátozott történelmi feltételek hatására a hamis tudatban összezavarodott arányait és egymáshoz való viszonyukat.

„Az emberek termelik képzeteiket, eszméiket stb., de a tényleges, ténykedő emberek, ahogyan őket termelőerőik és az azoknak megfelelő

érintkezés egy meghatározott fejlettsége – fel egészen a legtágabb érintkezési alakulatokig – feltételezi. A tudat [Bewusstsein] sohasem lehet más, mint a tudatos lét [bewusstes Sein], az emberek léte pedig az ő tényleges életfolyamatuk. Ha az emberek és viszonyaik az egész ideológiában, mint valami camera obscurában, fejük tetejére állítva jelennek meg, ez a jelenség éppúgy történelmi életfolyamatukból ered, mint ahogy a recehártyán a tárgyak megfordítása közvetlen fizikai életfolyamatukból."

A történelmi valóság és annak az emberi tudatban való tükröződése közötti ellentmondásos kapcsolat megértése csak akkor válik lehetségessé, ha a társadalmi ellentmondások objektív fejlődésük során elérnek egy érettebb és a helyes elemzés számára hozzáférhetőbb formát. Így a kapitalizmus fejlődése és a munkásosztály felemelkedése nyomán megvilágosodik a megelőző történelem igazi értelme. Ez a tény tükröződik abban, hogy létrejön a marxizmus, az a nagy eszmei forradalom, amely valóban túlvezet a korábbi társadalmi gondolat szokásos látókörének határain.

IV

A régi kultúra világrejtélyeit a marxizmus a valóságos történelem fényében vizsgálja. Távol áll attól, hogy dölyfösen lenézze ezeket az „objektív képzeteket", amelyekben mindig a való élet visszfénye csillog, amelyek többé-kevésbé fantasztikus formában mindig a való élet folyamatait ábrázolják. Az ilyen fogalmaknak még a képletes oldala is a tudatnak az embertől független, történelmileg változó formáihoz tartozik, amelyek a társadalmi termelés anyagi tényeiből származnak. Ez a korábbi esztétika és történelemfilozófia szokásos elképzeléseire is vonatkozik.

Marx kimutatta, hogy az a „középállapot", amelyet a XVIII. században és a XIX. század első felében egyes írók a régi Görögországba és a késői középkorba helyeztek át, az egyszerű árugazdaság klasszikus formájának reális talaján nyugszik. Az antik kultúra virágkorának gazdasági alapja a kisparaszti gazdaság és az önálló kézművesek termelése volt! „A kis parasztgazdaság és a független kézműves üzem, amelyek részben a feudális termelési mód bázisát alkotják, részben ennek felbomlása után a tőkés üzem *mellett* jelennek meg, egyszersmind a klaszszikus közösségek gazdasági alapjai, azok virágkorában, miután az ere-

deti keleti köztulajdon felbomlott, és mielőtt a rabszolgaság a termelést komoly mértékben hatalmába kerítette."[7]

Ez a termelési mód „csak ott virágzik, ott fejti ki teljes energiáját, ott hódítja meg a neki megfelelő klasszikus formát, ahol a munkás *szabad magántulajdonosa az önmaga kezelte munkafeltételeinek,* a paraszt a földnek, melyet megművel, a kézműves a szerszámnak, amelyet művészien kezel". A továbbiakban Marx kimutatta, hogy ez a szabad kistulajdonon alapuló „klasszikus társadalmi forma" sohasem létezett tiszta formájában, hanem mindig rabszolgasággal és személyi függőségi viszonyokkal keveredett. Ezen kívül a társadalmi szervezetnek ez a típusa „csak a termelés és a társadalom szűk természetadta korlátaival fér össze. Ennek megörökítését akarni annyit jelentene, mint – ahogyan Pecqueur joggal mondja – »az általános középszerűséget elrendelni«".

Az árugazdaság törvényei azonban, ahogy hatni kezdenek, elkerülhetetlenül létrehozzák a tőkés rendszer valamennyi aránytalanságát és antagonizmusát. A kisárutermelésnek a termelőerők fejlődését korlátozó klasszikus típusa szükségszerűen el kell hogy tűnjék, át kell hogy adja helyét a tulajdon és a társadalmi munka koncentrációjának, még ha ez a folyamat hallatlan áldozatok árán megy is végbe. A kapitalizmus azon alapszik, hogy elveti a cseregazdaságnak, az egyenértékek egyenlőségének megszentelt normáit, tagadja saját előfeltételét, a személyes munkán alapuló magántulajdont. Abban a mértékben, ahogy a burzsoá rendszer ellentmondásai kifejlődtek, a hírhedt „középállapot", amelynek Athén és Firenze virágkorában még volt viszonylagos realitása, végérvényesen utópiává változott.

Marx nagyra becsülte a klasszikus korok művészeti fejlődését, de távol áll attól, hogy az emberi társadalom „normális gyermekkorához" való visszatérést kívánja. Ez az állapot visszahozhatatlan, és ugyanúgy visszahozhatatlanok a művészet akkori formái, az esztétikai észlelésnek az a módja, amely a régi korok emberének a sajátja volt. „Művészetünknek reánk gyakorolt varázsa nem áll ellentmondásban azzal a fejletlen társadalmi fokkal, amelyen kisarjadt. Sőt, annak eredménye, és elválaszthatatlanul összefügg azzal, hogy az éretlen társadalmi feltételek, amelyek között keletkezett – és csakis ezek között keletkezhetett – soha vissza nem térhetnek."

Magától értetődik, hogy a bizonyos mértékben továbbra is „normát s elérhetetlen mintaképet" jelentő görög művészet fölényének titka nem a fejletlenség mint olyan, hanem az érettebb korok társadalmi ellent-

mondásainak a fejletlensége, vagyis az osztálytársadalom alapzatán végbemenő további haladás kettőssége.

Azok az elvont formák, amelyekben a múlt haladó gondolata átélte a társadalmi ellentmondásokat, Marxnál és Engelsnél konkrét gazdasági tartalommal telnek meg. Jó példa erre a munkának és a játéknak Schiller megfogalmazásában ismert problémája. A marxizmus történetileg vizsgálja ezt az ellentétet, azaz az osztálytársadalom és kivált a tőkés termelési mód konkrét keretei között, amely megfosztja a munkát az alkotással, a fizikai és erkölcsi erők szabad játékával való minden kapcsolattól. A munka természetesen mindig az anyagi szükségszerűség szférájába fog tartozni. A társadalmi munka egyetemes rendszerének létrehozása a kapitalizmus hatalmas érdeme. Másfelől azonban éppen a kapitalizmus hozza létre azt az egészségtelen szakadást, amely elválasztja a munkát az eleven ember szabad öntevékenységétől. Ebben a szakadásban rejlik a hegeli „elidegenülés" titka. A felhalmozott társadalmi munka tömege a munkát végző individuum ellen fordul a tőke elvont és egyben teljesen reális formájában. A holt uralkodik az élő felett. A munka „elidegenülése" azt jelenti, hogy a munkának az áru cseréértékében kifejeződő *mennyiségi* oldala felülkerekedik a *minőségen,* egy meghatározott tevékenységnek és e tevékenység termékének sajátos természetén.

A múlt gondolkodói a legkülönbözőbb formákban ábrázolták a társadalom progresszív fejlődése és a művészet poétikus világa közötti ellentmondást, de ennek az ellentmondásnak reális történelmi vonásait és határait először a marxizmus megalapítói tárják fel tanításukban. A régi társadalom legmagasabb rendű alkotása a tőkés termelési rendszer, de a munka termelékenységének erre a gazdasági formációra jellemző fogalma (amely nem azonos a termelékenységnek – Marx kifejezésével élve – a szó „társadalmi" értelmében vett fogalmával), ellentétben áll a művészi alkotás feltételeivel. Ezt a viszonyt magában foglalja már az a jelenség is, hogy az elvont munka a kapitalizmusban fölülkerekedik az emberi tevékenység különböző formáinak sajátos természetén, hogy a mennyiség uralkodik a minőségen, ami olyan világosan megkülönbözteti a társadalmi munkamegosztásra vonatkozó polgári szemléletet az antiktól. A tőkés termelési mód keretei között Milton, az „Elveszett paradicsom" költője, nem-termelő munkás volt, míg annak az író-iparosnak a firkálmánya, aki sorozatosan gyártja a bulvárregényeket, termelőmunka, hiszen gyarapítja a kiadó tőkéjét. A Milton művészetéhez és minden igazi alkotáshoz fűződő társadalmi érdek (e példá-

ban, melyet Marx az „Értéktöbblet-elméletek"-ben hoz fel) egyenest szemben áll a felhalmozás érdekével, az egyetlen érdekkel, amelynek hangjára a tőkés hallgat.

Ebből következik Marx közismert formulája: „... a tőkés termelés ellenségesen áll szemben bizonyos szellemi termelési ágakkal, például a művészettel és a költészettel." Ebből meg lehet érteni azt is, hogy amikor Marx és Engels ismételten összehasonlítja a polgári társadalmat a klasszikus ókorral és a reneszánsz korával, az összehasonlítás nem előnyös a kapitalizmusra nézve.

Ez nem jelenti azt, hogy a polgári társadalom idején a művészet fejlődése megtorpant az után a magas színvonal után, amelyet az ókorban és a középkor végén ért el. A zene és az irodalom, de a művészet többi területén is sok nagyszerű alkotó született a kapitalizmus korában. Naivitás volna azt hinni, hogy Marx és Engels ezt nem tudta. Véleményük a materialista dialektikán alapult, és aki ezt a tudományt elsajátítja, meg fogja érteni gondolatmenetüket.

Vegyünk egy hasonló példát más területről. A kapitalizmus a demokrácia tagadása. Nem lehetnek egyenlőek és szabadok azok az emberek, akik nem egyenlőek gazdasági értelemben, és akiknek szabadságát eltiporja az éhség hatalma. De a marxizmus sohasem tagadta a demokratikus szabadságjogokért vívott harc jelentőségét és bizonyos vívmányok lehetőségét ezen a területen. A kérdés ilyen felvetésében ellentmondás rejlik, de ez valóságos és nem képzelt ellentmondás. Hiszen éppen a kapitalizmus talaján fejlődnek ki a demokrácia követelései, és ezzel együtt növekszik a formális demokrácia illúzióiból való hasznos kiábrándulás, az osztályharc tapasztalata, amely arra tanít, hogy az igazi demokrácia csak a tőke hatalmának a megsemmisítése útján érhető el.

Megközelítőleg így áll a dolog a művészet helyzetével is a tőkés társadalomban. Kedvezőtlen körülmények között fejlődött, a kapitalista rabság igája alatt, harcban a környező világgal. Ez a harc létrehozta a maga sajátos alkotási formáit, megtanította a művészt, hogy – Belinszkij szavaival – „az orvosságot magában a bajban keresse", s önmagában véve is nagy lépéssel vitte előre a művészetet, vagy legalábbis annak néhány formáját és lehetőségét. A művészeti alkotás egyéb formáinak fejlődése a múlté. „... A művészet bizonyos formáiról, pl. az eposzról elismerik, hogy világkorszakot alkotó, klasszikus alakjukban soha nem hozhatók létre, mihelyt a művészeti termelés mint olyan megkezdődik; tehát hogy a művészet területén belül még bizonyos jelentős megformá-

lások is a művészeti fejlődésnek csak fejletlen fokán lehetségesek. Ha ez a helyzet magának a művészetnek a területén belül a különböző műfajok viszonyában, akkor már kevésbé feltűnő, hogy ez a helyzet a művészet egész területének a társadalom általános fejlődéséhez való viszonyában is."

Ha ebből az egyedül tudományos, dialektikus szempontból vizsgáljuk a művészet sorsát a világtörténelem polgári szakaszában, könnyű megérteni, hogy a művészeti alkotás olyan formáinak magas fejlettségi foka, mint a zene, a lírai költészet, az irodalmi próza és különösen a regény, amely az ókorban csak a hanyatlás idején született meg, nem mond ellent Marx azon tételének, hogy a burzsoá életforma ellensége a művészetnek és a költészetnek, ellenkezőleg, megerősíti azt a tételt. Mellesleg ez az ellenségesség a művészeti alkotásnak úgyszólván legfőbb témája, legalábbis ami a XIX. századot illeti.

Marx és Engels történeti esztétikájának semmi köze sincs ahhoz a szentimentális panaszkodáshoz, amely a múlt patriarchális erkölcseinek és költészetének hanyatlását siratja. Ez az esztétika mindenekelőtt rámutat azoknak a gazdasági átalakulásoknak a hatalmas forradalmi jelentőségére, amelyeket az árugazdaságon alapuló társadalom fejlődése hozott létre elsősorban a kapitalizmus talaján. Ezek a folyamatok tág történelmi perspektívában az emberiség művészeti fejlődésére nézve is hasznosak. Maga a gazdagság utáni hajsza, amely a termelés a termelésért kapitalista elvét diktálja, bármilyen visszataszító legyen is, csak az emberi erők végtelen fejlődésének korlátolt és eltorzult formája. Marxnak ezt a tételét Lenin idézi, amikor támadja a narodnyikok gazdasági romantikáját, sóvárgásukat a patriarchális életforma, a termelés és a fogyasztás közötti idilli harmónia után, mely a fejlődés igen alacsony fokán állt fenn. A „Tőke" nyersfogalmazványában van egy remek fejtegetés, amely az antik és a polgári kultúra összehasonlító elemzését adja abból a szempontból, hogy mennyiben teremtik meg egy *meghatározott tartalom zárt formáit,* vagy, ellenkezőleg, mennyiben nyitják meg az utat *e tartalom határtalan fejlődése előtt.* Az első esetben az antik világé az elsőbbség, a másodikban a tőkés világé. Idézzük ezt a részt teljes egészében:

„Sohasem találkozunk az ókoriaknál annak kutatásával, hogy a földtulajdon stb. melyik formája a legtermelékenyebb, melyik hozza létre a legnagyobb gazdagságot. Nem a gazdagság jelenik meg a termelés céljaként, ámbár Cato nagyon jól meg tudja vizsgálni, milyen megművelés mellett hoz a föld legtöbbet vagy akár Brutus is a legmagasabb kamatra

kölcsönözheti ki pénzét. A kutatás mindig akörül forog, hogy a tulajdon melyik módja hozza létre a legjobb állampolgárokat. A gazdagság mint öncél csak a kevés számú kereskedőnépnél – a szállítmányozás monopolistáinál – jelenik meg, amelyek az antik világ pórusaiban élnek, mint a zsidók a középkori társadalom pórusaiban. Mármost a gazdagság egyrészt olyan dolog, amely tárgyakban, anyagi termékekben valósul meg, s ezekkel az ember mint szubjektum áll szemben; másrészt mint érték csak idegen munka fölött való puszta parancsnoklás, amelynek célja nem az uralom, hanem a magánélvezet stb. Minden formában dologi alakot ölt, akár tárgy, akár az egyénen kívül és esetleg mellette fekvő tárgy által közvetített viszony. Ily módon a régi szemlélet, amelyben az ember jelent meg a termelés céljaként – bármilyen korlátolt nemzeti, vallási, politikai meghatározásban is –, igen emelkedettnek tűnik fel a modern világhoz képest, amelyben a termelés jelenik meg az ember céljaként és a gazdagság a termelés céljaként. Valójában azonban, ha a korlátolt polgári formát lehántjuk, mi egyéb a gazdagság, mint az egyének szükségleteinek, képességeinek, élvezeteinek, termelőerőinek stb. az egyetemes cserében létrehozott egyetemessége? mint a természeti erők fölötti – mind az úgynevezett természet erői, mind az ember saját természetének erői fölötti – emberi uralom teljes kifejlődése? mint az ember alkotóképességeinek abszolút kiművelése, aminek nincs más előfeltétele, mint a megelőző történelmi fejlődés, amely a fejlődésnek ezt a totalitását, azaz minden emberi erőnek mint olyannak *előre adott* mértékkel fel nem mérhető fejlődését öncéllá teszi? mint amikor az ember nem valamilyen meghatározottságban termeli magát újra, hanem saját totalitását termeli? nem arra törekszik, hogy olyan valami maradjon, ami lett [Gewordenes], hanem a levés abszolút mozgásában van? A polgári gazdaságtanban – és a neki megfelelő termelési korszakban – az emberi benső e teljes kiművelése mint teljes kiürülés, ez az egyetemes tárgyiasulás mint totális elidegenülés, minden meghatározott egyoldalú célnak a lerombolása pedig mint az öncélnak egy egészen külsőleges cél oltárán való feláldozása jelenik meg. Egyrészt ezért tűnik a gyermeki antik világ magasabb rendűnek. Másrészt valóban az mindenben, ahol zárt alakot, formát és adott elhatároltságot keresünk. Az antik világ egy korlátolt álláspontón való elégedettség; a modern világ viszont elégedetlenül hagy, vagy pedig, amikor magával elégedetten jelenik meg, *alantas* [gemein]."[8]

Ha gazdaságilag meg kell indokolnunk azt a mély társadalmi és pszichológiai különbséget, amely Balzac és Dosztojevszkij korának kul-

túráját elválasztja attól a másik kultúrától, amely a görög szobrászat tökéletes formáit hívta életre, Marx idézett szavai teljesen elegendőek. Marx álláspontja azonban természetesen nem merül ki ennek a két kulturális foknak a jellemzésével. Lehetséges, és szükséges a kultúrának egy *harmadik foka* is. Ebből kiküszöbölődik a negatív forma, „a teljes kiürülés" formája, amelyben „az emberi lényeg" egyetemes gazdagsága a kapitalizmus idején megnyilvánul.

„A fejlődés korábbi fokain az egyes egyén teljesebbnek tűnik, éppen azért, mert vonatkozásainak teljességét még nem építette ki és nem állította szembe magával mint tőle független társadalmi hatalmakat és viszonyokat. Amilyen nevetséges dolog visszasóvárogni azt az eredeti teljességet, legalább olyan nevetséges az a hit, hogy meg kell állni a teljes kiürülésnél. Az előbbi romantikus nézettel szembeni ellentéten a polgári szemlélet sohasem tudott túljutni, s ezért az a nézet jogosult ellentétként kísérője marad a boldog enyészetig."[9] A kapitalizmus romjain létrejön a harmadik történelmi fok: a jövő kommunista társulása. Engels így beszél erről: „A jövő társulása egyesíti a tőkés kereskedőtársadalom józanságát az ókoriaknak a közös társadalmi jólétre fordított gondjával és ezáltal fogja betölteni célját."[10]

Marx és Engels szemében a történelem burzsoá szakaszának legfontosabb előnye az a körülmény, hogy lerombolja az összes szilárd patriarchális viszonyokat és létrehozza a gyors előrehaladás rendszerét a legfeszültebb társadalmi ellentmondások között, amelyek következtében a dolgozó emberek arra kényszerülnek, hogy józan szemmel vizsgálják létlehelyzetüket és harcoljanak megváltoztatásáért. „A szabadság igazi birodalma" nem mögöttünk, hanem előttünk van. A társadalmi ellentmondások megoldását a marxizmus megalapítói nem az utópikus „középállapotban" keresték, hanem ezen ellentmondások teljes és mindenoldalú kifejlődésében, ami anyagi alapzatuk, a magántulajdon megsemmisítéséhez vezet.

Marx ki is fejtette a történelmi dialektikának ezt az értelmezését nagyszerű beszédében, amelyet a chartista „People's Paper" évfordulóján mondott (1858. április 19-én): „Napjainkban úgy látszik, hogy minden a maga ellentétét hordja méhében. Látjuk, hogy a gépi berendezés, melynek megadatott az a csodatevő erő, hogy rövidebbé és termékenyebbé tegye az emberi munkát, éhezteti és agyondolgoztatja azt. A gazdagság új forrásai valami furcsa, végzetes varázslat folytán a nélkülözés forrásaivá válnak. Mintha a technika győzelmeit a jellem elvesztése árán vásárolnak meg. Úgy látszik, hogy amilyen mértékben az emberiség úrrá

lesz a természet fölött, olyan mértékben válik az ember más embereknek vagy a saját aljasságának rabjává. Úgy látszik, még a tudomány tiszta fénye is csak a tudatlanság sötét hátterén ragyoghat. Mintha minden találmányunk, minden haladásunk arra vezetne, hogy anyagi erőket szellemi élettel ruháznak fel, az emberi életet pedig anyagi erővé tompítják. Ez az antagonizmus egyfelől a modern ipar és tudomány, másfelől a modern nyomorúság és bomlás között, ez az antagonizmus korunk termelőerői és társadalmi viszonyai között kézzelfogható, parancsoló és vitathatatlan tény. Egyes pártok siránkozhatnak ezen; mások, úgy lehet, szeretnének megszabadulni a modern technikától, hogy megszabaduljanak a modern konfliktusoktól. Vagy azt képzelhetik, hogy ilyen jelentős előrehaladás az iparban kiegészítésül ugyanilyen jelentős visszafejlődést követel a politikában. Ami bennünket illet, mi nem ismerjük félre annak a fortélyos szellemnek az alakját, amely állandóan megnyilvánul mindezekben az ellentmondásokban. Mi tudjuk, hogy a társadalom új erőinek jó működéséhez csak az szükséges, hogy új emberek legyenek úrrá rajtuk – és ezek az emberek a munkások."

Ezeket a sorokat olvasva azt gondolhatnánk, hogy ma íródtak. Mindazok a változások, amelyek a megírásuk óta eltelt évszázad alatt a tőkés világban történtek, csak erősítik a jelenkori társadalmi dráma fönti ábrázolásának a színeit. A kapitalizmus óriási antagonizmusai és egyenlőtlenségei, különösen utolsó szakaszában, közvetlenül a munkásosztály történelmi küldetésének megvalósításához, a proletariátus diktatúrájához vezetnek. Csak ennek a szociális forradalomnak az eredményeképpen következik be egy olyan állapot – írja Marx remek indiai cikkeiben –, amikor az emberi haladás nem lesz többé ahhoz az irtózatos pogány bálványhoz hasonlatos, aki csak megöltek koponyájából issza a nektárt.

A történelem vas szükségszerűséggel választás elé állítja a társadalmat: vagy a pusztulás a tőkés rendszer iszonyatos ellentmondásainak harapófogójában, vagy olyan új viszonyok létrehozása, amelyek elsöprik az egyik embernek a másik fölötti uralmát, s az emberek kölcsönös együttműködésén és a társadalmi erők fejlődésének ésszerű irányításán alapulnak. Az emberi történelemnek ez a reális eszménye kifejlett formájában – a kommunista rendszer, amely valóban feloldja az embernek a természettel és az emberrel való ellentmondásos harcát, s amely „az egzisztencia és lényeg, a tárgyiasulás és önigazolás, a szabadság és szükségszerűség, az egyén és nem közötti harc igazi feloldása. Ez a történelem feloldott rejtélye, és magát e megoldásnak tudja."

Ennek a nagy szociális forradalomnak, amellyel befejeződik a társadalom „előtörténete", létre kell hoznia a teljes, mindenoldalúan fejlett embert, aki szabad a munkamegosztáson és a foglalkozási ágak leigázó hierarchiáján alapuló társadalmi rendszer elnyomorító következményeitől. A kommunizmus a társadalmi élet és az egyéni fejlődés eszményének reális megvalósulása. „A kommunista társadalom keretében – az egyetlenben, ahol az egyének eredeti és szabad fejlődése nem frázis – ennek feltétele éppen az egyének összefüggése, olyan összefüggés, amely részben a gazdasági előfeltételekben áll, részben a mindenki szabad fejlődéséből eredő szükségképpeni szolidaritásban, és végül az egyéneknek a meglevő termelőerők bázisán kifejtett egyetemes tevékenységi módjában . . . Az egyéneknek kölcsönös vonatkozásukról való tudata természetesen szintén egészen más lesz, és ezért ez éppoly kevéssé lesz a »szeretet-elv« vagy a dévoûment, mint az egoizmus."

Olyan emberek társadalmában, akik nincsenek többé alárendelve az osztályok és foglalkozások egyenlőtlenségéből származó elbutító hatásnak, látták a filozófusok azt az eszményt, amelynek az „Ember" nevet adták. A filozófia az egész történelmi folyamatot – írja Marx és Engels a „Német ideológiá"-ban – úgy tekintette, mint az „Ember" önelidegenülésének és önmagához való visszatérésének a folyamatát. A valóságos történelem ellenkező előjelű rendszerben mozog; a személyiség mindenoldalú fejlődése történelmi eredmény, amely csak az osztályharc, „a forradalmi-kritikai gyakorlat" folyamatában érhető el. Az új társadalom talaján válik lehetővé „az emberi erőkifejtés, amely öncél, a szabadság igazi birodalma". A magántulajdon megszüntetésével eltűnik a legnagyobb akadály a művészi alkotás virágzása előtt. Ez Marx és Engels történeti esztétikájának fő gondolata.

LUKÁCS GYÖRGY
(1885–1971)

Esztéta, irodalomtörténész, filozófus. Esztétikai munkásságának első felében kutatásainak középpontjában a realizmus, a művészi visszatükrözés, a tartalom és forma kérdései álltak. Az esztétikai problémákat főleg a XIX. századi francia, német, orosz kritikai realista irodalom és a történelmi regény vonatkozásában konkretizálta. Elvi megállapításokban gazdagok esztétikatörténeti tanulmányai. Munkásságának második szakaszában korábbi kutatásait az esztétika fogalmi rendszerének és a művészet különböző ágainak összességére kiterjesztve elsőként dolgozta ki a marxista esztétika teljességre törekvő szintézisét (*Az esztétikum sajátossága* I–II., 1965).

A MŰVÉSZI FORMA OBJEKTIVITÁSA[1]

A művészet szubjektivizálásának mindkét fentebb elemzett tendenciája szétszakítja a művészet formájának és tartalmának dialektikus egységét. A döntő itt nem az, hogy a forma vagy a tartalom szakad-e ki a dialektikus egység összefüggéséből és duzzad önállóvá, mert az objektivitás koncepciója mindkét esetben elvész. Ugyanis a forma mindkét esetben szubjektív önkénnyel kezelt „eszközzé" válik és mindkét esetben elveszti azt a jellegét, hogy a valóság tükröződésének meghatározott módja. Lenin rendkívül élesen és világosan beszél a logikában érvényesülő ilyen tendenciákról: „Objektivizmus: a gondolkodás kategóriái nem segédeszközei az embernek, hanem a természetben és az emberben egyaránt meglevő törvényszerűség kifejezése." Ez a rendkívül helyes és mély fogalmazás természetes alapja a forma vizsgálatának a művészetben is, amellett, hogy itt magától értetődően a művészi tükröződés sajátos lényegi jegyei lépnek előtérbe, de mindig a forma lényegének e materialista-dialektikus megállapításától adott keretén belül.

A forma objektivitásának kérdése a marxista esztétika legnehezebb és legkevésbé feldolgozott pontjai közé tartozik. A marxista–leninista ismeretelmélet ugyan, mint láttuk, félreérthetetlenül megmutatja azt az irányt, amelyben a megoldás keresendő. De a korunkbeli burzsoázia felfogásainak befolyása irodalomelméletünkre és irodalmi gyakorla-

tunkra éppen ezen a téren sok zavart, a helyes marxista kérdésfeltevéstől való félelmet idézett elő. Félelmet attól, hogy a művészi formában objektív princípiumot lássanak. Ez a félelem abban nyilatkozik meg, hogy a forma objektivitásának hangsúlyozása a polgári eszteticizmusba való visszaesés aggodalmát kelti, ismeretelméleti alapja pedig a tartalom és forma dialektikus egységének félreismerése. Hegel ezt az egységet úgy határozza meg, hogy „a tartalom nem egyéb, mint a forma átcsapása tartalomba, és a forma nem egyéb, mint a tartalom átcsapása formába". Ez látszólag elvontan van kifejezve, a következőkben azonban látni fogjuk, hogy Hegel itt a forma és tartalom kölcsönös viszonyát helyesen határozta meg.

Igaz, hogy csak egymáshoz való kölcsönös viszonyukat. Hegelt itt is materialisztikusan a talpára kell állítanunk, éspedig úgy, hogy mind a tartalomnak, mind a formának tükröződési jellegét erélyesen szemlélődésünk középpontjába állítjuk. A nehézség éppen abban áll, hogy megértsük: a művészi forma éppúgy a valóság tükröződésének egy neme, mint azt Lenin a logika elvont kategóriáiról bebizonyította. És ahogyan a valóság gondolati tükröződésének folyamatában a kategóriák a természetnek és az embernek legáltalánosabb, a jelenségek világának felszínétől stb. legtávolabb eső, tehát legelvontabb törvényszerűségeit fejezik ki, ugyanígy a művészetben is. Fontos csak az, hogy világossá tegyük magunk előtt, mit jelent az elvonásnak ez a legmagasabb foka a művészetben.

Az elvonási folyamat, az általánosítási folyamat, amelyet a művészi formák végrehajtanak, régóta ismert tény. Már Arisztotelész szembeállította egymással a költészetet és a történetírást ebből a szempontból, amihez a mai olvasónak tudnia kell, hogy Arisztotelész történetíráson egyes tények krónikaszerű elbeszélését érti Hérodotosz módján. „A történetíró és a költő – mondja Arisztotelész – nem abban különböznek, hogy emez versben, amaz prózában ír . . . Hanem a különbség az, hogy az egyik valóban megtörtént dolgokat mond el, a másik olyanokat, amelyek megtörténhetnek. Ezért aztán a költészet filozofikusabb is . . . a történetírásnál. Mert a költészet tárgya az általános, a történetírás az egyesről számol be." Minden további nélkül világos, mit ért Arisztotelész azon, hogy a költészet az általánosat fejezi ki, hogy filozofikusabb a történetírásnál. Ezen azt érti, hogy a költészet jellemeiben, helyzeteiben és cselekményeiben nemcsak egyes jellemeket, helyzeteket és cselekményeket utánoz, hanem hogy bennük egyúttal a törvényszerűt, az általánost, a tipikust hozza kifejezésre. Engels ezzel tel-

jesen egybehangzóan a realizmus feladatául tűzi ki, hogy „tipikus jellemeket tipikus körülmények között" ábrázoljon. A nehézség annak gondolati megragadásában áll, amit a nagy művészek gyakorlata mindenkor teljesített. Ez a nehézség kettős. Először elkerülendő, hogy a tipikust, az általánost, a törvényszerűt szembeállítsuk az egyessel, hogy az egyes és általános elválaszthatatlan egységét, amely minden nagy költő gyakorlatában, Homérosztól Gorkijig érvényesül, gondolatban szétszakítsuk. Másodszor meg kell értenünk, hogy az egyesnek és az általánosnak, az egyéninek és a tipikusnak ez az egysége nem az irodalom elszigetelten vizsgált tartalmának egy tulajdonsága, amelynek kifejezésére a művészi forma csak „technikai segédeszköz", hanem forma és tartalom ama kölcsönhatásának produktuma, amelynek elvont meghatározását Hegeltől az imént hallottuk.

Az első kérdésre csak a konkrétság marxista értelmezésének szemszögéből felelhetünk. Láttuk, hogy mind a mechanikus materializmus, mind az idealizmus – mindkettő a maga módján és a történelmi fejlődés folyamán különböző formákban – a külvilág közvetlen tükröződését, a valóság minden megismerésének alapját és az általánost, a tipikust stb. mereven szembeállítja egymással. E szembeállítás következtében a tipikus egy pusztán gondolati, szubjektív művelet termékeként jelenik meg mint a közvetlenül megjelenő világ pusztán gondolati, absztraháló, tehát végső fokon pusztán szubjektív pótléka és nem az objektív valóság alkotórészeként. Az ilyen szembeállításból semmiképpen sem juthatunk el oda, hogy megértsük az egyéni és tipikus egységét a műalkotásban. Így vagy a konkrétnak egy hamis fogalmát, vagy az elvontnak éppoly hamis fogalmát állítják az esztétika középpontjába, vagy legfeljebb az eklektikus „ez is, az is" álláspontjara helyezkednek. Marx rendkívül világosan meghatározza, mi a konkrét: „A konkrét azért konkrét, mert sok meghatározás összefogása, tehát a sokféle egysége. A gondolkodásban tehát mint az összefogás folyamata jelenik meg, mint eredmény, nem mint kiindulási pont, jóllehet az a valóságos kiindulási pont és ily módon a szemléletnek és a képzetnek is kiindulási pontja." És bevezető megjegyzéseinkben röviden mi is megmutattuk, hogyan határozza meg Lenin a konkrét gondolati tükröződésének dialektikus útját a marxista ismeretelméletben.

A művészet feladata a konkrétnek újonnan teremtése, visszaállítása – a fenti marxi értelemben – közvetlen érzéki evidenciával. Vagyis a konkrétben magában kell feltárnunk és szemléltetnünk azokat a meghatározásokat, amelyeknek egysége éppen konkrétté teszi a konkrétet.

Ám a valóságban magában minden jelenség extenzív, de végtelen összefüggésben van minden más egyidejű és megelőző jelenséggel. A műalkotás – tartalmát nézve – mindig csak kisebb-nagyobb metszetet ad a valóságból. A művészi megformálásnak az a feladata, hogy ez a metszet ne egy totalitásból kiragadott metszetnek hasson, amelynek megértéséhez és hatékonyságához a térbeli és időbeli környezetével való összefüggés kellene, hanem ellenkezőleg, hogy zárt egész jellegével bírjon, amelynek nincs szüksége kívülről való kiegészítésre. Ha mármost a valóságnak a művésztől való gondolati feldolgozása, amely a műalkotás keletkezését megelőzi, elvben nem különbözik a valóság bármely más gondolati feldolgozásától, annál inkább különbözik attól eredménye, a mű maga. Mivel a műnek mint zárt egésznek kell hatnia, mivel benne az objektív valóság konkrétságának közvetlenül érzékien kell helyreállítva lennie, kell, hogy összefüggésükben ábrázolja mindazon meghatározásokat, melyek objektíve a konkrétet konkrétté teszik. A valóságban magában ezek a meghatározások mennyiségileg és minőségileg egyaránt rendkívül különbözően és elszórtan mutatkoznak. Egy jelenség konkrétsága éppen ettől az extenzíve végtelen totális összefüggéstől függ. A műalkotásban azonban egy metszetnek, egy eseménynek, egy embernek vagy éppen élete egy mozzanatának kell ilyen összefüggést alkotnia a maga konkrét voltában, tehát minden lényeges meghatározásának egységében. Ezeknek a meghatározásoknak tehát először is teljesen meg kell lenniük a műalkotásban, másodszor legtisztább, legvilágosabb, legtipikusabb formáikban kell megjelenniük, harmadszor pedig a különböző meghatározások arányos viszonyának egybe kell hangzania azzal az objektív pártossággal, amely a műalkotást átlelkesíti. És negyedszer: nem szabad, hogy mindezek a meghatározások, amelyek – mint éppen láttuk – tisztább, mélyebb, elvontabb alakban vannak jelen itt, mint az élet valamely tetszőleges egyes esetében, elvont ellentétben álljanak a közvetlen érzéki jelenségvilággal, hanem ellenkezőleg, az egyes emberek, helyzetek stb. konkrét, közvetlen, érzéki tulajdonságainak kell feltűnniük. Tehát az a művészi folyamat, amely a valóság gondolati tükröződésének felel meg elvonások stb. segítségével, amely – első látszatra – művészileg az egyes eseteknek mennyiségileg és minőségileg a legmagasabb fokra vitt tipikus vonásokkal való „túlhalmozását" vonja maga után, a konkrétság fokozódásával kell hogy járjon. A művészi megformálás folyamata, az absztrakció útja tehát, akármilyen paradoxul hangzik is, szükségképpen a konkrétság fokozását hozza magával az élettel szemben.

Ha mármost innen kiindulva áttérünk második kérdésünkre, a formának e konkrétságban viselt szerepére, az olvasó talán nem fogja többé olyan elvontnak látni Hegel előbb idézett mondását a tartalom formába és a forma tartalomba való átcsapásáról. Emlékeztetünk a műalkotásról adott korábbi meghatározásainkra, amelyeket kivétel nélkül a művészi forma legáltalánosabb megfogalmazásából, a mű zártságából vezettünk le: egyrészt az intenzív végtelenségre, a műalkotás látszólagos kimeríthetetlenségére, megszerkesztésének „ravaszságára", amellyel az élet legintenzívebb megjelenési formáira emlékeztet, másrészt arra, hogy a műalkotás ebben a kimeríthetetlenségében és élethez hasonló „ravaszságában" egyszersmind ennek az életnek törvényeit tárja fel, éppen új voltukban, kimeríthetetlenségükben, „ravaszságukban". Mindezek a meghatározások tisztán tartalmi meghatározásoknak látszanak. És azok is. Egyúttal azonban, sőt elsődlegesen olyan meghatározások, amelyek csakis a művészi formán keresztül nyilatkoznak meg, lesznek láthatókká. Ezek a tartalom formába való átcsapásának eredményei, eredményük pedig a forma átcsapása tartalomba. Kíséreljük meg ezt a nagyon fontos művészi tényállást néhány példával megvilágítani. Vegyünk egy egyszerű, mondhatni teljesen mennyiségi példát. Akármilyen kifogásunk is lehet Hauptmann *Takácsok* című drámája mint dráma ellen, annyi bizonyos, hogy Hauptmann-nak sikerült felkelteni azt az illúziót, hogy nem egyes emberekkel, hanem a sziléziai takácsok szürke és beláthatatlanul nagy tömegével van dolgunk. Éppen a tömeg mint tömeg ábrázolása ennek a drámának nagy művészi teljesítménye. De ha elgondolkozunk arról, hogy hány emberből formálta meg Hauptmann ezt a tömeget, arra a nagyon meglepő eredményre jutunk, hogy alig tíz-tizenkét takács ábrázolásáról van szó, tehát olyan számról, amelyeket sok dráma felülmúl, anélkül, hogy a tömeghatás akár szándékában is állna. A tömeghatás tehát abból keletkezik, hogy a kevés ábrázolt ember úgy van kiválasztva, jellemezve, olyan helyzetben van bemutatva, olyan viszonyba kerül egymással stb., hogy ezekből a viszonyokból, ezekből a formai arányosításokból a tömeg esztétikai látszata áll elő. Hogy ez az esztétikai látszat milyen kevéssé függ a cselekvő személyek mennyiségétől, ugyanennek a költőnek a paraszthábórúk korát tárgyaló drámájából, a *Florian Geyer*-ből derül ki legvilágosabban. Itt Hauptmann sokkal nagyobb számú embert ábrázol és ezeket mint egyéneket nagyon jól is ábrázolja, mégsem áll elő soha az igazi tömeg benyomása, mert Hauptmann-nak nem sikerült az embereknek azt az egymás közti kapcsolatát megmutatni, amely tömegszerű együttlétüket át-

élhetővé teszi és a tömegnek, a művészileg ábrázolt tömegnek, megadja a maga különleges művészi arculatát, hatásának különleges minőségét.

Még világosabban kidomborodik a formának ez a jelentősége komplikáltabb esetekben. Példaképpen vegyük a tipikus ábrázolását Balzac *Goriot apó*-jában. Balzac itt a polgári társadalom ellentmondásait ábrázolja, a szükségszerű belső ellentéteket, amelyek a polgári társadalom minden tetszőleges intézményében megmutatkoznak, az emberek ez életformák elleni tudatos és tudattalan lázadásának különböző formáit, a módot, ahogyan ellenszegülnek ezeknek az őket szolgaságba hajtó és elnyomorító életformáknak, amelyeknek alapjától mégsem tudnak elszakadni. Ezeknek az egy emberben vagy egy helyzetben megtalálható ellentmondásoknak minden megjelenési formáját Balzac kegyetlen következetességgel a végsőkig kiélesíti. Olyan embereket látunk, akikben az elveszettség, a lázadás, a felülkerekedés akarása, a lezüllés mindenkor legszélső végletében jelentkezik. (Goriot és leányai, Rastignac, Vautrin, Beauséant vicomtesse, Maxime de Trailles.) És az események, amelyekben ezek a jellemek megmutatkoznak, elszigetelten tartalmilag nézve, a már magukban is kevéssé valószínű kirobbanások fölöttébb valószínűtlen halmozását adják. Gondoljuk meg, mi minden találkozik itt a cselekmény folyamán: Goriot végleges családi tragédiája, Beauséant szerelmi tragédiája, Vautrin leleplezése, a Tailleffer-ház Vautrin által előidézett tragédiája stb., stb. És mégis, helyesebben éppen ezért, a regény a polgári társadalom megrázó, igazi és tipikus képének hat. Ennek a hatásnak előfeltétele természetesen az, hogy a Balzacnál kidomborodó tipikus vonások valóban a polgári társadalom ellentmondásainak tipikus vonásai. Ez azonban csak előfeltétele, bár szükségszerű előfeltétele ennek a hatásnak és nem a hatás közvetlen kiváltása maga. Ez a hatáskiváltás éppen a kompozíció által történik, a szélsőséges esetek egymásra való vonatkoztatásával, amely vonatkozás folytán ezek kölcsönösen megszüntetik excentrikus szélsőségességüket. Kíséreljük meg gondolatilag kiemelni az egészből akármelyik katasztrófát, és fantasztikusan romantikus, valószínűtlen novella lesz az eredmény. De a szélsőséges eseteknek Balzac kompozíciós módjával elért egymásra való vonatkoztatása éppen az esetek végletessége, az ábrázolásnak még a nyelvre is kiterjedő végletessége által kidomborítja a közös társadalmi hátteret. Hogy Vautrin és Goriot egyformán áldozatai a kapitalista társadalomnak és lázadók annak következményei ellen, hogy Vautrin és Beauséant vicomtesse cselekedetei a társadalomnak és ellentmondásainak egyformán félig helyes felfogásán alapulnak, hogy az előkelő szalon

és a fegyház csak mennyiségileg és véletlenül különböznek egymástól és mélységesen közös vonásokat mutatnak, hogy a polgári erkölcs és a nyílt gonosztett észrevétlenül egymásbafolynak stb., stb., mindez csak ezeknek a szélsőségesen kiélezett, valószínűtlen eseteknek segítségével mutatható be. Sőt: a végletes eseteknek ezzel a halmozásával az éppen végletességükben alapjukat képező társadalmi ellentmondások helyes tükröződésének alapján olyan légkör keletkezik, amelyben a végletes és valószínűtlen önmagát szünteti meg, amelyben belőlük és általuk különben semmiképpen sem észlelhető és átélhető plaszticitással és teljességben kibontakozik a kapitalista társadalom társadalmi valósága.

Látjuk: a műalkotás egész tartalmának formává kell válnia, hogy igazi tartalma művészi hatást tehessen. A forma nem más, mint a legmagasabb absztrakció, a tartalom sűrítésének legmagasabb formája, meghatározásainak kiélezése, az egyes meghatározások közötti helyes arány helyreállítása, az élet egyes ellentmondásai közötti fontosság-hierarchia, amelyeket a műalkotás tükröztet. A formának ezt a jellegét természetesen a művészet egyes formai kategóriáin is tanulmányoznunk kellene, nemcsak a kompozíció általános kategóriáján, mint eddig tettük. Ezekre az egyes formai kategóriákra azonban itt nem térhetünk rá, mert feladatunk csak az, hogy a formát és objektivitását általában meghatározzuk. Ezért itt csupán egy példát ragadunk ki, a cselekmény példáját, amely Arisztotelész óta az irodalmi formák tanának középpontjában áll. Az eposzban és a drámában formai követelmény, hogy felépítésük alapja cselekmény legyen. De vajon igazán formai, a tartalomtól elvonatkoztatott követelmény ez? Ennek ellenkezője áll. Ha ezt a formai követelményt éppen formai elvontságában elemezzük, arra a következtetésre jutunk, hogy az emberi lét és tudat dialektikája csak a cselekményen keresztül fejezhető ki, hogy csak a cselekvő emberen keresztül mutatható meg átélhető módon az ellentét objektív mivolta és aközött, aminek magát gondolja. Másként a költő mindenütt kénytelen volna az alakokat vagy úgy venni, ahogyan magukat látják, tehát szubjektív-idealisztikusan, vagy pedig az elgondolás és a lét közötti ellentétet csak állíthatná, de nem tehetné érzékien átélhetővé. Azt a követelményt tehát, hogy a társadalmi valóság művészileg egy cselekmény formájában tükröződjék, nem az esztétikusok okoskodták ki, hanem az (idealisztikus világnézetüktől függetlenül) nagy költők eredendően materialisztikus, eredendően dialektikus gyakorlatából fakad, az esztétika pedig csak megfogalmazta és formai követelményül állította fel, anélkül, hogy felismerte volna azt a jellegét, hogy az objektív

valóság egy alapvető tényének legáltalánosabb, legelvontabb tükröződése. Egy eljövendő marxista esztétika feladata lesz, hogy a művészet formai mozzanatainak ezt a tükröződési jellegét konkréten feltárja. Mi itt csak a problémára magára mutathatunk rá, amely természetesen a cselekmény esetében is sokkal bonyolultabb, mint ahogyan ebben a rövid utalásban kifejthettük. (Gondoljunk pl. a cselekményre mint a folyamat ábrázolásának eszközére.) A tartalom és forma e dialektikája, ez a kölcsönös egymásba való átcsapásuk természetesen a műalkotás felépítésének és hatásának minden pontján követhető. Itt is csak néhány pontra mutatunk rá. Ha pl. a tematika problémáját vesszük, első tekintetre tartalmi problémával van dolgunk. De ha közelebbről megnézzük a kérdést, úgy találjuk, hogy ez a kérdés szélességben és mélységben közvetlenül a döntő formai problémákba csap át. Sőt, az egyes formák történetének vizsgálata nagyon világosan mutatja, hogyan hoz létre egy új tematika felvetődése és győzelme lényegileg új belső formai törvényekkel bíró formát, a kompozíciótól egészen a nyelvig. (Gondoljunk a XVIII. század polgári drámájáért folytatott harcra és a dráma egészen új típusának létrejöttére Diderot-nál, Lessingnél és a fiatal Schillernél.)

Még feltűnőbb a tartalom és forma egymásba való átcsapása a műalkotás hatásában, különösen ha ezt a hatást hosszabb történelmi szakaszon át követjük. Ekkor kiderül, hogy éppen azok a művek hatnak a „legtermészetszerűbben", amelyekben a tartalom és a forma e kölcsönös átcsapása a legkifejlettebb, amelyeknek formálása tehát a tökély legmagasabb fokát érte el. (Gondoljunk Homéroszra, Cervantesre, Shakespeare-re stb.) A legnagyobb műalkotásoknak ez a „természetszerűsége" nemcsak a tartalom és forma egymásba való átcsapásának ezt a problémáját világítja meg, hanem egyszersmind ennek az átcsapásnak jelentőségét is: a műalkotás objektivitásának alapját. Minél „természetszerűbb" a műalkotás, minél inkább csak életnek, csak természetnek hat, annál világosabban megmutatkozik benne, hogy korának sűrített tükröződése, hogy a formának benne csupán az a feladata, hogy az életnek ezt az objektivitását, ezt a tükröződését az azt mozgató ellentétek legnagyobb konkrétságában és világosságában juttassa kifejezésre. Ezzel szemben minden forma, mely formaként tudatosul a befogadóban, éppen azért, mert a tartalommal szemben megtart bizonyos önállóságot és nem csap át teljesen a tartalomba, szükségképpen azt a hatást fogja tenni, hogy a költő bizonyos mértékű szubjektivitásának kifejezése és nem egészen magának a tárgynak tükröződése. (Corneille és Racine,

szemben a görög tragédiaírókkal vagy Shakespeare-rel.) Hogy az önállóan kidomborodó tartalmiságnak ugyanolyan szubjektivisztikus jellege van, mint formai ellenpólusának, azt már láttuk. A régebbi jelentős esztétikusok figyelmét természetesen nem kerülte el a forma és tartalom e kölcsönös viszonya. Schiller pl. ennek a dialektikának egyik oldalát világosan felismerte és élesen megfogalmazta, mikor abban látta a művészet feladatát, hogy a formának meg kell semmisítenie az anyagot. Ezzel azonban idealisztikusan egyoldalú, szubjektivisztikus megfogalmazását adta a problémának. Mert a tartalom puszta átmenete a formába, dialektikus ellenmozgás nélkül, szükségképpen csak a forma felduzzadt önállóságához, szubjektivizálódásához vezethet, mint azt Schillernek nemcsak elmélete, hanem költői gyakorlata is meggyőzően mutatja.

Ismét a marxista esztétika feladata lenne, hogy a formának mint a művészi alkotófolyamat mozzanatának objektivitását konkréten megmutassa. A múlt nagy művészeinek feljegyzései itt szinte kimeríthetetlen anyaggal szolgálnak, melynek feldolgozását még el sem kezdtük. A polgári esztétika ezzel az anyaggal nemigen tudott mit kezdeni, mert ahol elismerte a formák objektivitását, ezt az objektivitást csak misztikusan tudta felfogni és így meddő formai misztikává kellett tennie a forma objektivitását. A marxista esztétika feladata lesz, hogy a formák tükröződési jellegének felismerése kapcsán megmutassa, hogyan érvényesül ez az objektivitás a művészi alkotás folyamatában mint objektivitás, mint a művész tudatától független igazság.

Ez az objektív függetlenség a művész tudatától már a tematikával elkezdődik. Minden témában meghatározott művészi lehetőségek rejlenek. A művésznek természetesen „szabadságában" áll, hogy ezek közül a lehetőségek közül kiválassza az egyiket, vagy ugródeszkájává tegye a témát egy más természetű művészi kifejezésnek. Ebben az esetben azonban ellentmondásnak kell előállnia a téma tartalma és a művészi feldolgozás között, és ezt az ellentmondást a legművészibb kezelés sem moshatja el. (Gondoljunk Makszim Gorkij találó bírálatára Leonyid Andrejev *Sötétség*éről.) Ez az objektivitás azonban túlmegy a tematika tartalmának és művészi megformálásának összefüggésén.

Ha lesz marxista műfajelméletünk, látni fogjuk, hogy minden műfajnak megvannak a maga meghatározott objektív ábrázolási törvényei, amelyeket egy művész sem hagyhat figyelmen kívül, ha nem akarja művét maga szétzúzni. Ha pl. Zola *L'oeuvre* című regényében a felépítés novellisztikus alapszerkezetét átvette Balzac mesternovellájából, a

Chef d'oeuvre inconnu-ből és ábrázolását mégis regénnyé szélesítette ki, kudarca tisztán mutatja, milyen mély művészi tudatossággal választotta Balzac ennek a művésztragédiának ábrázolására a novella formáját. Nála a novellisztikus feldolgozás a téma és a tárgy lényegi mivoltából következik. Balzac a legszűkebb térre szorítja össze a modern művész tragédiáját, azt a tragikus lehetetlenséget, hogy a modern művészet sajátos kifejezési eszközeivel, amelyek a modern élet sajátos jellegének és az abból adódó világnézetnek tükröződései, klasszikus művészi művet alkosson. Balzac csak az ilyen művész összeomlását ábrázolja és ellentétbe állítja két más fontos, kevésbé következetes és ezért nem tragikus művésztípussal. Ezzel mindent erre az egy, itt döntő problémára összpontosít, amely a tömör, de mozgalmas cselekményben, a középponti alak műalkotásának automatikus felbomlásában, öngyilkosságában és műve megsemmisítésében nyer adekvát kifejezést. Ugyanennek a témának nem novellisztikus, regényi feldolgozása egészen más tárgyat, egészen másfajta cselekményt követel meg. Mert ennek mindezen művészi problémák egész szükségszerű keletkezési folyamatát kellene széles teljességében megmutatnia a modern élet társadalmi létéből. (Ahogyan ezt Balzac maga tette az irodalom és újságírás modern viszonyával az *Illusions perdues*-ben.) Ehhez azonban túl kellene mennie a novellatárgy ilyen célokra szűk és keskeny katasztrófajellegén, olyan tárgyat kellene találnia, amely alkalmas arra, hogy az itt ábrázolandó meghatározások szélességét és sokféleségét adekvátan eleven cselekvéssé alakítsa át. Ez az átalakítás hiányzik Zolánál. Igaz, egész sor más motívumot vitt bele ábrázolásába, hogy novellatárgyának megadja a regényforma szélességét. De ezek az új motívumok (a művész harca a társadalommal, az igazi és az akarnok művész ellentéte stb.) nem az eredeti novellatéma belső dialektikájából következnek és ezért a kivitelben is csak külsőlegesen viszonylanak egymáshoz, nem állnak össze abban a széles, sokrétű összefüggésben, amely a regénybeli ábrázolás alapja.

A művész tudatától való függetlenséget mutatják továbbá a művek meséi és alakjai is. Ezeknek, ha a költő fejében születtek is meg, saját dialektikájuk van, amelyet a költőnek utána kell rajzolnia és végig kell vinnie, ha nem akarja maga szétzúzni műveit. Engels mélyértelműen feltárta Balzac alakjainak emez objektív autonóm mozgását és sorsuknak ezt az öntörvényűségét, mikor kimutatta, hogy Balzac ábrázolt világának dialektikája a költőt egészen más következtetésekhez vitte el, mint amelyek tudatos világnézetének alapjául szolgáltak. Ennek a pél-

dának ellenkezője mutatható ki erősen szubjektivisztikus költőknél, amilyen pl. Schiller vagy Dosztojevszkij. A költő világnézete és már megteremtett alakjainak belső dialektikája közötti harcban gyakran a költő szubjektivitása győz és szétzúzza azt, amit maga nagynak alkotott. Így torzítja el pl. Schiller kanti – moralizáló – okokból a magatervezte nagy objektív ellentétet Erzsébet és Stuart Mária között (a reformáció s ellenreformáció harcát), így jut el Dosztojevszkij Gorkij egy találó megjegyzése értelmében ahhoz, hogy saját alakjait megrágalmazza.

A formának ez az objektív dialektikája azonban éppen dialektikája miatt *történelmi.* A forma idealisztikus felduzzasztása éppen abban mutatkozik meg legvilágosabban, hogy a formákat nemcsak önállókká misztifikálja, hanem örökkévalókká „lényegesíti" is. A formának ez az idealisztikus történelmietlenítése természetesen megfosztja minden konkrétságától, minden dialektikájától. A forma merev mintává lesz, feszes iskolai példává, amelyet elevenségétől megfosztva mechanikusan utánozni kell. A klasszikus kor jelentős esztétikusai gyakran túl is mentek a formának ezen a dialektikátlan felfogásán. Lessing pl. igen világosan felismerte Arisztotelész poétikájának mély igazságait, amelyekben a tragédia bizonyos meghatározott törvényeit mondja ki. Ugyanekkor azonban tisztán látta, hogy ezeknek a törvényeknek élő lényege, mindig újonnan módosított alkalmazása a fontos, nem pedig a mechanikus követésük. Eleven és következetes módon kimutatja tehát, hogy Shakespeare, aki egyetlen külsőségben sem ragaszkodik Arisztotelészhez, aki Arisztotelészt talán egyáltalában nem is ismerte, ezeknek a törvényeknek lényegét, Lessing felfogása szerint a dráma legmélyebb törvényeit, mindig új módon teljesítette, míg az Arisztotelész szavaihoz szolgaian ragaszkodó tanítványok, a francia klasszicisták, éppen a lényeges problémákat, Arisztotelész élő örökségét hagyják figyelmen kívül.

De a forma objektivitásának történelmi-dialektikus, történelmi-rendszeres megfogalmazása, a folyton változó történelmi valóságra való konkrét alkalmazása csak a materializmus dialektikájával vált lehetségessé. Marx *A politikai gazdaságtan bírálatához* írott bevezetéstöredékében az eposz példáján mélyen és világosan megmutatta azt a két nagy problémát, amely a forma objektivitásából és történelmi dialektikájából adódik. Megmutatta elsősorban azt, hogy minden művészi forma, keletkezésében és fejlődésében, bizonyos társadalmi és a társadalom által létrehozott világnézeti előfeltételekhez van kötve. Csak ezekből az előfeltételekből jöhet létre az a tematika, jöhetnek létre azok a formai elemek, amelyek egy meghatározott formát a legmagasabb fo-

kon kivirágoztatnak. (A mitológia mint az eposz alapja.) Marx a művészi formák keletkezésének társadalmi és történelmi feltételeit itt is úgy elemzi, hogy elemzésének alapja azoknak objektivitása. Hogy az egyenlőtlen fejlődés törvényét élesen hangsúlyozza, kiemeli azt, hogy „annak (a művészetnek) meghatározott fénykorai korántsem párhuzamosak a társadalom általános fejlődésével", kimutatván, hogy ezek a fénykorok (görögök, Shakespeare) a művészet fejlődésének objektív csúcspontjai, bebizonyítja, hogy a művészi érték objektíve megismerhető, objektíve meghatározható. Ennek a mély és dialektikus marxi elméletnek minden relativisztikus vulgáris szociológiává való átváltoztatása tehát a marxizmus lerántását jelenti a polgári ideológia posványába.

Még világosabban kifejezésre jut a dialektikus objektivitás Marx második kérdésfeltevésében, amely a művészet hatására vonatkozik. És nagyon jellemző marxista esztétikánk mostani kezdetlegességére, a marxista elmélet általános hatása mögött való elmaradására, hogy ez a második kérdésfeltevés a marxista esztétikusok között csak igen csekély népszerűségnek örvend és konkrét alkalmazásra jóformán sohasem került. Marx ezt mondja: „A nehézség azonban nem az, hogy megértsük, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz van kötve. A nehézség abban van, hogy még mindig művészi élvezetet szereznek nekünk és bizonyos vonatkozásban normáknak és elérhetetlen mintáknak számítanak." Marx itt igen világosan kimondja a művészi forma objektivitásának problémáját. Ha első kérdésében a keletkezés állapotában, in statu nascendi vette szemügyre a művészi formát, itt a megformált műalkotás kérdését veti fel, a megformált műalkotás, a művészi forma objektív érvényességének kérdését. Éspedig oly módon, hogy ennek az objektivitásnak kutatását feladattá teszi, de magát az objektivitást illetően (természetesen konkrét történelmi dialektika keretében) nem hagy kétséget. Marx kézirata, sajnos, mély fejtegetései közepén szakad meg. De Marx fennmaradt fejtegetései tisztán mutatják, hogy itt is a görög élet sajátos tartalmaiból keletkezteti a görög művészet formáit, hogy a forma szerinte itt is a társadalmi és történelmi tartalomból fakad, és feladata az, hogy ezt a tartalmat a művészileg ábrázolt objektivitás fokára emelje.

A marxista esztétika csak a művészeti forma dialektikus objektivitásának ebből a történelmileg konkretizált fogalmából indulhat ki. Más szóval, el kell utasítania minden kísérletet, amely a művészi formákat társadalmilag relativizálja, a dialektikát szofisztikává változtatja és a

fénykor és hanyatlás közötti különbséget, a nagy művészet és kontárság közötti objektív különbséget elmossa, vagyis a művészi formát meg akarja fosztani objektív jellegétől. De éppily határozottsággal el kell utasítania minden kísérletet, amely a művészi formáknak elvont, formalisztikus látszatobjektivitást ad, amennyiben a történelmi folyamattól függetlenül merőben formai mozzanatokból és elvontan konstruálja a művészi formát, a műfajok közötti különbségeket.

Az objektivitásnak ezt a művészi formában való konkretizálását a marxista esztétika csak az esztétika ma uralkodó polgári áramlataival és azoknak esztétikusainkra gyakorolt hatásával vívott folytonos harcban hajthatja végre. Ugyanakkor, mikor dialektikusan és kritikusan feldolgozzuk azt a nagy örökséget, amelyet a művészeti elmélet és gyakorlat történetének fénykorai hagytak ránk, kíméletlen harcot kell folytatnunk a polgári esztétikában ma uralkodó művészeti szubjektivizáló törekvések ellen. Végeredményben mindegy, hogy szubjektivisztikusan tagadják-e a formát és az ún. nagy egyéniség puszta kifejezésévé teszik-e (Stefan Georg iskolája), hogy misztikus-objektivisztikusan túlfeszítik és önálló létezővé duzzasztják-e (neoklasszicizmus), hogy mechanisztikus-objektivisztikusan tagadják és fitymálják-e (montázs-elmélet) stb., mindezek a törekvések végső fokon oda lyukadnak ki, hogy elválasztják egymástól a formát és a tartalmat, merev ellentétbe állítják és ezzel szétzúzzák a forma objektivitásának dialektikus alapját. Fel kell ismernünk és le kell lepleznünk ezekben a törekvésekben ugyanazt az imperialisztikus-parazita jelleget, amelyet a marxista–leninista ismeretelmélet már régen felfedezett és leleplezett az imperialista kor filozófiájában. (Ezen a ponton maradt el a marxista esztétika konkretizálása a marxizmus általános fejlődése mögött.) Ki kell mutatnunk, hogy a művészi formának a burzsoázia hanyatlási korában észlelhető szétesése mögött, e kor esztétikai elméletei mögött, amelyek ezt a szubjektivisztikus szétesést vagy a formák nem kevésbé szubjektivisztikus megcsontosodását felmagasztalják, a monopolkapitalizmus korában a burzsoáziának ugyanaz a rothadási folyamata jut kifejezésre, mint más ideológiai területeken. Marxnak a művészet egyenlőtlen fejlődéséről szóló mély elméletét relativisztikus karikatúrává torzítanánk, ha segítségével ezt a szétesést egy új forma fejlődésévé hamisítanánk át.

Különösen fontos, mert igen elterjedt és megtévesztő öröksége ezeknek a szubjektivizáló törekvéseknek a művészetben a formának a technikával való ma divatos összetévesztése. A gondolkodás technológiai felfogása újabban a polgári logikában is uralkodóvá lett, a logika mint

formalisztikus műszer elmélete. A marxista–leninista ismeretelmélet azonban minden ilyen törekvésben felismerte és leleplezte az idealisztikusan agnosztikus lényeget. A technika és forma azonosítása, az esztétikának a művészet puszta technológiájaként való felfogása ismeretelméletileg pontosan ugyanazon a színvonalon áll és ugyanolyan szubjektivisztikusan agnoszticizáló világnézeti törekvések kifejezése. Annak, hogy a művészetnek technikai oldala is van, és hogy ezt a technikát meg kell tanulni (de természetesen csak az igazi művész tanulhatja meg), semmi köze ehhez a kérdéshez, a technika és forma állítólagos azonosságához. A helyes gondolkodásnak is iskolázásra, megtanulható, magas fokon elsajátítható technikára van szüksége, ebből azonban csak szubjektivisztikusan és agnoszticisztikusan lehet arra következtetni, hogy a gondolkodás kategóriái technológiai segédeszközök. Minden művésznek fejlett művészeti technikára van szüksége, hogy a világ előtte lebegő képét művészileg meggyőzően ábrázolhassa. E technika megtanulása és tökéletes kezelése rendkívül fontos. De hogy zavar ne támadjon ezen a ponton, feltétlenül szükséges, hogy dialektikusan-materialisztikusan helyesen meghatározzuk a technika helyét az esztétikában. Lenin a cél és az ember szubjektíve célszerű tevékenységének dialektikájáról szóló megjegyzéseiben erre is teljesen világos választ adott és az objektív összefüggés megállapításával egyúttal leleplezte az ezen összefüggésből származó szubjektivisztikus illúziókat. Ezt írja: „Valójában a emberi célokat az objektív világ termeli ki, teremti meg feltételeiket – (az emberek – *L. Gy.*) meglevő adottságként találják azokat maguk előtt. Az embernek azonban úgy *látszik*, mintha céljai a világon kívülről erednének, a világtól függetlenek lennének." A technika és forma azonosításának technicisztikus elméletei kivétel nélkül mind ebből a szubjektivisztikusan önállósított látszatból indulnak ki. Vagyis nem látják a valóság, a tartalom, a forma és technika dialektikus összefüggését, nem látják, hogyan határozzák meg ezek az objektív tényezők szükségképpen a technika mivoltát és hatékonyságát, nem látják, hogy a technika eszköz, mellyel az objektív valóság tükröződése a tartalom és forma kölcsönös egymásba való átcsapásával kifejezésre jut, de hogy csak erre szolgáló eszköz, és helyesen csak ebből az összefüggésből, ez összefüggéstől való függésből érthető meg. Ha tehát a technikát így, a tartalom és a forma objektív problémájától való helyes függésében határozzuk meg, szükségképpen szubjektív jellege szükségszerű mozzanata az esztétika dialektikus totális összefüggésének.

Az esztétika problémáinak szubjektivizálása csak azáltal áll elő és

lesz veszélyessé, hogy a technikát önállósítják és ebben az önállósításban az objektív forma helyére állítják. A veszély kétirányú. Először is az elszigetelten felfogott technika leválik a művészet objektív problémáiról, önálló, a művész szubjektivitásától szabadon irányított műszerré válik, amellyel az akármely anyaghoz közeledhetik és tetszőleges dolgot formálhat belőle. A technika önállósítása nagyon könnyen fajulhat a szubjektivisztikus formai virtuozitás, a külső „formai tökély", az esztéticizmus ideológiájává. Másodszor és ezzel a legszorosabb összefüggésben az ábrázolás merőben technikai problémáinak előtérbe tolása elleplezi a voltaképpeni művészi megformálás mélyebben fekvő, közvetlenül nehezebben észrevehető problémáit. Ez az elleplezés a polgári ideológiában párhuzamosan jött létre a művészi formák szétesésével és megcsontosodásával, a művészeti forma voltaképpeni problémái iránti érzék elkallódásával. A régi nagy esztétikusok mindig előtérbe helyezték a döntő formai problémákat és ezzel megtartották a helyes hierarchiát az esztétikán belül. Már Arisztotelész megmondotta, hogy a költőnek inkább a cselekményben, mint a versekben kell megmutatnia erejét. És nagyon érdekes, hogy Marx és Engels olyan mélységesen megvetették a korukbeli tartalmatlan formai virtuózok, az üres technika „mestereinek" kicsinyes „dumáját" (Engels), hogy még Lassalle Sickingen-drámájának rossz verseit is hajlandók voltak elnézni, mert ez – igaz, hogy elhibázott és általuk ezért elítélt módon – megkísérelte, hogy tragédiájában a dráma igazi, mély tartalmi és formai problémáihoz eljusson. És ezt a dicséretet ugyanaz a Marx mondta, aki – mint Heinéhez való személyes viszonya mutatja – nemcsak a művészet lényeges problémáiba, hanem a művészi technika technikai részleteibe is oly mélyen behatolt, hogy Heinének konkrét technikai tanácsokat adhatott költeményei kijavítására.

AZ AVANTGARDIZMUS VILÁGNÉZETI ALAPJAI[2]

A dolog lényegéhez tartozik, hogy az irodalmi élet felszínén ma is – úgy látszik – az antirealista, avantgardista tendenciák uralkodnak. Ezért nagyon is helyénvaló, ha fejtegetéseinkkel úgy kapcsolódunk a témába, hogy az avantgardizmus kritikájából polemikusan és dialektikusan kibontakoztatjuk azokat a szempontokat, amelyek a polgári

realizmus lehetőségeire vetnek fényt. Ezért elkerülhetetlenül szembe kell állítanunk egymással a mai polgári irodalom két fő irányzatát a legdöntőbb világnézeti-művészi problémák kérdésfeltevéseinek és megoldásainak szempontjából.

A tendenciák ilyen szembesítésénél a hangsúlyt a világnézeti kérdésekre és válaszokra kell fektetni (a „világnézet" kifejezést az imént vázolt módon és nem szigorú filozófiai értelemben használjuk). Éppen azt kell feltétlenül elkerülnünk, ami a polgári-avantgardista művészetelméletben a vezető szerepet szokta játszani: hogy az utak elágazásait formai téren, főként az írásmódban, az irodalom technikájában, a közvetlen technikai megformálásban keressük. Így kényelmesen és világosan szétválaszthatók ugyan a „modernek" az „elavultaktól", a 19. század puszta örökségétől, valójában azonban éppen a döntő, lényeges formai problémák homályosodnak el, elmosva az átmenetek lényeges benső dialektikáját. Az ilyen szemléletmódból adódó, látszólag egyértelmű polarizáció az átmeneteket hamisan pólusokként rögzíti, és azokat az elveket homályosítja el, amelyek a valódi ellentéteket meghatározzák.

Szempontunk helyességét egy példával próbáljuk megvilágítani. Gondoljunk a belső monológ technikájára, a szabadon száguldó, szabadjára engedett gondolattársítások áramára mint a jellemrajz és az elbeszélés eszközére. Ha most – kizárólag – ebből a szempontból vesszük szemügyre egyrészt James Joyce *Ulysses*ének elején és végén Bloom úr monológját a vécén és Bloomnéét az ágyban, másrészt a felébredő Goethe monológját Thomas Mann *Lotte Weimarban* című művében, akkor nagyon könnyen hihetjük, hogy ugyanaz az irodalmi tendencia jelentkezik bennük, és ezt, úgy látszik, az a néhány megjegyzés is igazolja, amelyet Thomas Mann tett Joyce-ról és írásmódjáról.

A valódi stílus szempontjából nem képzelhető el nagyobb ellentét, mint ami e két regény között feszül: ez megtalálható a most említett két „hasonló" jelenet között is. Nem az azonnal szembeszökő szellemi szintkülönbség a döntő, hanem inkább az a tény, hogy Joyce-nál a szabadjára engedett asszociációk folyamata nem az írásmód puszta technikája, hanem egyúttal a helyzetek és jellemek epikus ábrázolásának belső formája is; tehát ez a művészileg végső szó az *Ulysses* esztétikai szerkezeti elvében. Mann-nál viszont valóban csak technika az asszociációk szabad játéka, amelyet az író arra használ fel, hogy olyasmit tárjon fel és tegyen érzékletessé, amely messze meghaladja a technika közvetlenségét: nevezetesen Goethe alakját, társadalmi és szellemi környezetével való sokrétű és hierarchikusan tagolt viszonylataiban.

Ezek a viszonylatok itt egy percre sem látszanak pillanatnyiaknak vagy statikusoknak, hiszen személyiségének legmélyebb fejlődési tendenciái ezek, amelyekkel a múlt, a jelen és a jövő vonatkozásában foglalkoznia kell, és amelyekkel foglalkozik is. Ezért a gondolattársítások szabad folyása csak látszólagos, csak a puszta közvetlenség szintjén szabad: valójában minden a legszigorúbban meg van szerkesztve, mégpedig mind a sorrend tekintetében, amely egyre mélyebben vezet a lényegbe, aminek az a következménye, hogy minden felmerülő és ismét lemerülő tárgy (személy, esemény stb.) csak ebben az összefüggésben kapja meg helyét és specifikus súlyát, mind pedig – ennek következtében – a terjedelmet és az időtartamot tekintve, mivel az összes részlet kizárólag aszerint kerül előtérbe, hogy szubjektíve és objektíve milyen fontos szerepet játszik a lényeg megvilágításában. A kompozíció tehát – valódi tartalmát és valódi lényegét tekintve – csakugyan epikus jellegű, és a dinamikus átmeneteket, ezek fokozásait és késleltetéseit teljes mértékben a hagyományos epika törvénye szerint – de persze eredeti megjelenési formában – ábrázolja.

Igazságtalanságot követnénk el Joyce művészi szándékaival és írói tehetségével szemben, ha kudarcnak, célja el-nem-érésének értelmeznénk azt, hogy következetesen a felszínhez, ahhoz a tovaillanó-pillanatnyi gondolat- és érzésáramlathoz tapadt, amelyet egész regénye elénk tár. Nem ez a helyzet. Joyce éppen erre törekedett, és specifikus technikai eszközeivel adekvát módon meg is valósította ezt. Joyce éppen az ellenkezőjét akarja annak, amit Thomas Mann akar. Epikus szempontból Joyce-nál a részletek nyugtalanul vibráló mozgalmasságából, állandó, de cél és irány nélküli dinamikájából olyan teljesség jön létre, amely a maga totalitásában statikus, amely a tiszta állapotszerűség összbenyomását akarja felkelteni, és fel is kelti ezt.

A művek mint teljességek fejlődése vagy állapot-jellege közti különbség, amelyet itt láthatunk, olyan fontos a most megállapítandó ellentét szempontjából, hogy még többször vissza kell térnünk rá. Ezzel a bevezető szembeállítással csak azt a tényt akartuk megvilágítani, hogy a tisztán formai, ábrázolói, technikai problémák előtérbe nyomulása éppen ebben a kérdésben szükségképpen a szóban forgó alkotások és írók művészi sajátosságának, specifikumának elhanyagolását vonná maga után.

Hiszen mitől is függ egy mű valódi stílusa? Mi dönti el, hogy szándéka szerint ebbe vagy abba az irányba tart-e? (Hangsúlyozzuk: itt a műben ábrázolás útján kifejeződő szándékról beszélünk, amelynek nem

kell feltétlenül egybeesnie a szerző tudatos szándékával vagy a műről kialakított véleményével.) Tehát nem az írásnak, a – formalisztikus értelemben vett – formának a technikájában mutatkozik meg immár a különbség, az ellentét, hanem inkább a költői „világnézetben", a mű ábrázolta világképben, az írónak a valóság ilyen víziójával kapcsolatos állásfoglalásában, az így megragadott világkép írói értékelésében. A mi szempontunkból számításba jövő intenció abból a törekvésből jön létre, hogy a szerző egy ilyen világképet objektív és szubjektív meghatározásainak totalitásában írói eszközökkel adekvát módon reprodukáljon; ez a mű valódi formai kérdéseinek alapja, de most már nem formalisztikus értelemben, hanem olyan formaként, amely a végső tartalom lényegéből fakad, amely e specifikus benső tartalom specifikus formája.

E formameghatározta benső tartalom középpontja, magva azonban végső soron mindig az ember. Bármi legyen is egy irodalmi képződmény közvetlen kiindulási pontja, konkrét témája, közvetlen célja stb., legmélyebb lényege ebben a kérdésben fejeződik ki: mi az ember?

Ezzel elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahonnan a választóvonal világosan kirajzolódik. Ha ezt a kérdést egy értelmes általánosítás legfelső fokán, tehát – egyelőre – még az irodalom összes formai kérdésétől függetlenül ragadjuk meg, akkor Arisztotelész meghatározásához jutunk, amely szintén az esztétikai kérdésektől függetlenül jött létre: ő az embert társadalmi állatnak nevezi, és ezzel konkrét irányvonalat ad az őt követő világszemlélet számára. Egyúttal azonban minden nagy realista irodalom középponti kérdését is érinti. Akár Akhilleuszról vagy Wertherről, akár Oidipuszról vagy Tom Jones-ról, Antigonéről vagy Anna Kareninától, Don Quijotéról vagy Vautrinről van szó: a társadalmi-történelmi elem a maga összes kategóriájával nem választható le hegeli értelemben vett valóságukról, magánvaló-létükről, divatos kifejezéssel élve: ontológiai sajátosságukról. Ezeknek az alakoknak tisztán emberi, legmélyebben individuális és tipikus sajátossága, művészi érzékletessége elválaszthatatlanul kapcsolódik ahhoz a tényhez, hogy létük konkrét történelmi, emberi, társadalmi viszonylataiba eresztették gyökerüket.

Az avantgardista irodalom vezető írói ontológiailag teljesen ellentétes módon akarják alakjaik emberi lényegét meghatározni. Röviden összefoglalva: számukra „az" ember: örök időktől fogva, lényegéből fakadóan magányos, minden emberi és főként minden társadalmi viszonylatból kioldott – ontológiailag – ettől függetlenül létező egyén.

Thomas Wolfe, a fiatalon elhunyt, rendkívül tehetséges amerikai regényíró például a következő vallomást teszi: „Életérzésem azon a szilárd meggyőződésen alapul, hogy a magány korántsem valami ritka és figyelemre méltó jelenség, ami csak rám és néhány más magányos emberre jellemző, hanem az emberi létezés kikerülhetetlen, középponti ténye." Az ilyen egyén véletlenül, de mindenesetre – ontológiai szempontból – csak utólagosan, a legmélyebb értelemben külsőlegesen és esetlegesen kapcsolatba léphet más egyénekkel; ezek azonban lényegükből kifolyólag végső soron éppen olyan magányosak, mint ő, éppúgy az emberi viszonylatoktól függetlenül, tisztán önmagukra hagyatkozva léteznek.

Ne cseréljük össze „az" ember itt létrejövő – ontológiai – magányát a realista irodalom egyes magány-ábrázolásaival. Ezekben egy ember – többé-kevésbé átmeneti, sőt esetleg állandósult – szituációjáról van szó, amely jelleméből, életkörülményeiből vagy e kettő kölcsönhatásából konkrétan következik. Az ilyen magány lehet merőben külsőleges, mint Szophoklész Philoktetészének magánya, akit lakatlan szigetre tettek ki; lehet egy bensőleg szükségszerű fejlődés végpontja, mint Flaubert Frédéric Moreau-jánál az *Érzelmek iskolájá*ban vagy akár Tolsztoj Ivan Iljicsénél. De mindig rész ez, mozzanat, kiéleződés, kicsúcsosodás stb. konkrét emberek konkrét társadalmi-történelmi együttélésében, kölcsönhatásában. Szükségszerűségük – legfeljebb – bizonyos típusok tipikus sorsa szintén konkrétan meghatározott társadalmi-történelmi körülmények között. Ezek mellett az alakok mellett, sőt körülöttük, magányukkal állandóan kölcsönös vonatkozásban változatlanul folyik tovább a többi ember együttélése, kölcsönhatása. Egyszóval: ez a magány különös társadalmi sors, és sohasem egy általános vagy örök „condition humaine".

De éppen ez a felfogás jellemzi a dekadencia gondolkodóit és költőit. Lehetőleg keveset akarunk itt a filozófiáról beszélni, de nehéz mellőzni Heidegger jellemző és pittoreszk kifejezését, aki az emberi létezést mint a létbe való „belevetettséget" definiálta, és ezzel a legjobban jellemezte az emberi egyénnek ezt az ontológiai magányát. A létbe való „belevetettséggel" ugyanis nemcsak az egyes embereket határozta meg magányos, minden összefüggésből és vonatkozásból kitépett egyedekként, hanem az ilyen világfelfogás lényegéből elvileg levezethető az is, hogy az ilyen egzisztenciák elvileg nem ismerhetik meg, honnan jönnek, és hová tartanak.

Ebből mindenekelőtt az ilyen létezés történelmietlensége következik.

(Fejtegetéseinket nem érinti, hogy maga Heidegger tárgyal rendszerében egy „tulajdonképpeni" történelmiségèt. Másutt megmutattuk, hogy Heidegger a valódi történetiséget „vulgárissá" fokozza le, a „tulajdonképpeni" történetiség viszont objektíve azonos az itt jellemzett történelmietlenséggel.) Ez az irodalmi ábrázolás szempontjából kettős formában jelenik meg. Először is az ember szempontjából mindenkor számításba jövő folyamat saját személyes létezésével kezdődik és fejeződik be. Számára – és ezért az őt avantgardista módon ábrázoló író számára – fellépte előtt vagy után nem létezik életéhez, lényegéhez kapcsolódó, ezt módosító vagy általa módosított létezés. De másodszor magában véve az ő létezésének sincs benső története. Hiszen éppen az ember lényege van – értelmetlenül és oktalanul – „belevetve" a világba; nem alakíthat ki vele eleven, kölcsönös vonatkozást, eleven ellentmondásokat, nem formálhatja és nem is kaphat tőle formát, nem növekedhet és nem fajulhat el benne. Az itt lehetséges legmagasabb rendű mozgalmasságot az adhatja, hogy lelepleződik, mi volt a magánvaló ember lényege örök idők óta, ez viszont a szemlélődő szubjektumnak, nem pedig magának a szemlélt valóságnak a mozgása.

Az ilyen elv természetesen csak a legelvontabb filozófiában vihető végig teljesen következetesen, és itt is csak szofisztikusan, rabulisztikusan. Ha az író, ilyen jellegű avantgardista meggyőződése mellett, művészileg tehetséges, akkor ábrázolt világa bizonyos fokig mindig kifejez egy konkrét hic et nuncot is. Így válik a történés atmoszférájaként érezhetővé Joyce-nál Dublin, Kafkánál és Musilnál a Habsburg-monarchia. Csakhogy ez náluk – többé-kevésbé – másodlagos mellékterméke, nem a művészi lényeg integráns mozzanata.

Az emberi lényeg ilyen felfogása a művészi megformálás minden területén különös módon érvényesül, az irodalmi megformálás minden elvét mélyrehatóan befolyásolja. Mivel most rátérünk az itt érvényre jutó legfontosabb sajátosságok elemzésére, fejtegetéseinket azzal a kategóriával kell elkezdenünk, amely minden ember életében és ezért életük irodalmi visszatükrözésében is döntő szerepet játszik: a lehetőség kategóriájával, mégpedig az elvont és konkrét (Hegelnél reális) lehetőség közti különbségtétellel. E két kategória összetartozása, különbözősége és ellentéte mindenekelőtt magának az életnek a ténye. A lehetőség – elvont, illetve szubjektív szempontból – mindig gazdagabb, mint a valóság; az emberi szubjektum ezer és ezer lehetőséget lát maga előtt, ám ezeknek csak elenyészően csekély százaléka valósítható meg. És a modern szubjektivizmus, amely ebben a látszat-gazdagságban az emberi

lélek valódi bőségét véli felfedezni, csodálattal és rokonszenvvel vegyes melankóliát érez vele szemben, a valóságot viszont, amely az ilyen lehetőség beteljesedését megtagadja, szintén melankólikus megvetéssel közelíti meg. Hofmannsthal Sobeide-je fejezi ki annak az első nemzedéknek az érzését, amelyen úrrá lett ez az élmény:

Az újra és újra átgondolt, fakó,
már-holt lehetőség mázsányi terhe . . .

De mennyiben konkrétak és reálisak az ilyen lehetőségek? Hiszen csupán a szubjektív elképzelésben – álomban, ábrándban, ötletben, asszociációs sorban stb. – léteznek. Faulkner, akinél nagyon nagy szerepet játszik a lehetőségnek a tiszta szubjektivitásba és ezért elvontságba történő nivellálása, olykor tisztán ismeri fel azt a tényt, hogy így a valóság teljesen szubjektivisztikussá és önkényessé válik. Ezt mondja egy epizodikus jelenetről: „Mindnyájan összevissza beszéltek, felbuzdultak, felizgultak, perlekedtek, a valótlanságból lehetőséget csináltak, aztán valószínűtlenséget, aztán megdönthetetlen tényt, ahogy már az emberek csinálni szokták, ha vágyaiknak hangot adnak." Természetesen többé-kevésbé az is jellemző minden emberre, hogy ilyen lehetőségek közül melyek és hogyan, milyen színezettel, milyen ismétlődő erővel, intenzitással bukkannak fel benne. De számuk gyakorlatilag még a legképzeletszegényebb embernél is a végtelennel határos, tehát még őróluk sem gondolhatjuk – valódi sorsukról nem is beszélve –, hogy ilyen lehetőségek környezik őket. E lehetőségek elvont jellege éppen abban nyilvánul meg, hogy nem befolyásolhatják döntően a személyiség kibontakozását – a hangulatok, még a legmélyebbek és legőszintébben megragadóak sem valódi meghatározói az életnek. Ezt általában a velünk született képességek, az élet során bekövetkező növekedésük vagy elsatnyulásuk, a külső és benső sors határozza meg.

Az élet azonban új, konkrét lehetőségeket válthat valóra. Vagyis olyan szituációk jöhetnek létre, az ember olyan választás elé kerülhet, amely kifejezésre juttatja – gyakran őt magát is meghökkentve – valódi személyiségét. A költészet, főként a dráma benső sorsfordulóinak tárgya többnyire az, hogy egy reális, de a körülmények, az eddigi fejlődés által háttérbe szorított lehetőség a valóságba verekszi át magát. Ilyenkor reális lehetőséggel állunk szemben, amit az bizonyít, hogy immár az illető személyiség létezésének alapjává válik, még akkor is, ha ez a létezés tragikus bukásra összpontosul. Tisztán a személyiség szubjekti-

vitásának szemszögéből, eleve nem különböztethető meg ez a konkrét és reális lehetőség a számtalan elvont lehetőségtől; sőt, olyan esetek is adódnak, amikor oly mélyen rejlik, hogy a sorsforduló előtt még elvont lehetőségként sem bukkan fel a szubjektumban, és ez még a választás és döntés után sem tudatosítja saját indítékait. Így például Richard Dudgeon, az ördög cimborája Shaw hasoncímű vígjátékában, elismeri, miután Andersen lelkészként feláldozta magát, hogy mit sem tud erről: „Utána újból és újból megkérdeztem magam és nem tudok kielégítő okot találni arra, hogy miért cselekedtem úgy, ahogy cselekedtem." Mégis olyan döntést hozott, mely egész életét teljesen új alapokra helyezte. Ez természetesen szélsőséges eset. De a sorsfordulatok ugrásszerű jellegét, az olyan ugrást, amely egyszerre szünteti és őrzi meg az egyéniség egységét és folyamatosságát, sohasem lehet egyértelműen kiolvasztani egy szubjektum elvont lehetőségeinek komplexumából, sohasem lehet ezt a többiekkel konkrétan és világosan szembeállítani. A különbség és az ellentét csak a döntésben és a döntés révén szerveződik meg.

Magától értetődik tehát, hogy a realista irodalom, mint az objektív valóság hű visszatükrözése, ilyen reális összetartozásban és szembeállításban ábrázolja az emberek elvont és konkrét lehetőségeit. Egy ember konkrét lehetőségeinek megnyilvánulása leleplezi az elvontakat, kimutatva róluk, hogy jelen vannak ugyan, de bensőleg valótlanok. Így ábrázolja például Alberto Moravia *Közönyösök* című regényében egy lezüllött polgári család fiát, Michelét, aki meg akarja ölni nővére csábítóját. A merénylet előkészítése közben az író részletesen ábrázolja hőse elvont lehetőségeit a maguk szubjektív színezetében és moralitásában. De szerencsétlenségére mégis tettre kerül sor, és ebben, lealjasító részleteiben olyannak mutatkozik meg jelleme, amilyen a valóságban: méltó tagja a környezetnek, amelyhez tartozik, és amelyről – mint magányos szubjektum – olykor azt hitte, hogy morálisan ki tud emelkedni.

Míg tehát az elvont lehetőség csupán a szubjektumban élheti ki magát, a konkrét lehetőség előfeltétele az, hogy a szubjektum és az élet objektív tényei, erői kölcsönösen hassanak egymásra. Ezek azonban szükségképpen mindig objektíve társadalmi-történelmi jellegűek. Vagyis a konkrét lehetőség irodalmi ábrázolása feltételezi, hogy a szerző ábrázolja a konkrét embert és a külvilágot összekötő konkrét kapcsolatokat. Csak az ember és a külvilág eleven és konkrét kölcsönhatásában léphet ki egy ember konkrét lehetősége elvont lehetőségeinek rossz vég-

telenségéből, és csak így bizonyulhat az éppen adott fejlődésfokon álló adott ember konkrét lehetőségének. Ez az egyedüli elv, amelynek alapján a konkrét kiválasztható az elvontságok tengeréből.

A dekadens irodalom ember-felfogásának alapjául szolgáló ontológia eleve kizárja ezt a kiválasztási elvet. Ha a társadalmi és emberi viszonylatokból kioldott, önmagára hagyatkozó, magányos embert azonosítják a valóság tényleges, igaz, legmélyebb lényegével, akkor az ilyen koncepció számára megszűnik az elvont és konkrét lehetőség közti különbség. Ebben az esetben az író elvileg egyenértékűvé hamisítja őket. Cesare Pavese helyesen figyeli meg Döblinnél és Dos Passosnál, hogy ingadozás tapasztalható náluk a „felszínes verizmus" (naturalizmus) és „az elvont expresszionista konstrukció" között. Dos Passosszal ellentétben olyan emberek ábrázolását kívánja meg, „akiket kiválasztanak, és akiknek a jellemvonásait kiválasztják" (Dos Passos jellemrajzait viszont át lehet vinni egyik személyről a másikra). Pavese az elvont lehetőség kérdésének felvetése nélkül nagyon helyesen írja le itt művészi következményeit. Az emberi külvilág objektív valóságának ontológiai degradálása és szubjektivitásának megfelelő egzaltációja szükségképpen eltorzítja a szubjektum dinamikus szerkezetét is.

Itt az avantgardista irodalom világnézeti problémájáról van szó, a korábban megadott értelemben; vagyis a valósággal kapcsolatos alapvető állásfoglalásról, amely azonban – ha egyáltalán felmerül az elméleti megokolás igénye – a legkülönfélébb, sőt ellentétes gondolatmenetekkel támasztható alá, és ennek megfelelően irodalmilag is a legkülönfélébb formákban szokott megjelenni, anélkül, hogy ezzel feladná a közös „világnézeti" alapokat. Erről az álláspontról tehát nem döntő, hogy az objektív formának a szubjektivitásban való feloldása a tiszta asszociációs folyam technikájaként jelenik-e meg, mint Joyce-nál és követőinél, vagy – mint Musil – az „aktív passzivitást", a „tulajdonságok nélküli" létezést proklamálja-e – látszólag –, vagy az ellenkező végletbe átcsapva álrealizálást tulajdonít az elvont lehetőségeknek, mint Gide „action gratuite"-je stb. Az irodalmi visszatükrözést, akárcsak az emberi életet, az jellemzi, hogy hová fordul létfontosságú döntés esetén, melyik konkrét lehetősége fejezi ki valóban lényegét. Ha elvész az elvont és konkrét lehetőségek közti különbség, ha az elvont szubjektivitás szintjére nivellálódik az ember benső világa, akkor ez minden körülmények között oda vezet, hogy mélyrehatóan felbomlanak az emberi személyiség körvonalai.

Helyes önismerettel mondja T. S. Eliot az embereknek erről a fajtájáról:

Formátlan alak, színtelen árny,
bénult erő, mozdulatlan gesztus.

A személyiség ilyen felbomlásának megfelel az irodalom világnélkülisége. Bizonyos értelemben az imént vázolt tényállás egyszerű következményéről van szó, hiszen az ember elvont és konkrét lehetőségeinek egyenlősítése azt feltételezi, hogy az emberi világ objektív valósága megmagyarázhatatlan. És az avantgarde elméletileg gondolkodó, vezető írói teljesen tudatosan vonnak le ilyen következtetéseket, sőt, néhány esetben nehéz eldönteni, hogy vajon nem egy elsődlegesen világnézeti pozícióról van-e szó, amelyhez képest a szubjektivitás felfogása pusztán kísérőjelenséggé válik. A koordináció mindenesetre világosan megfigyelhető. Gottfried Benn például teljes határozottsággal kijelenti, hogy „ez a valóság nem létezik", „nincs valóság, csak emberi tudat van, mely szakadatlanul alkotja, átalakítja, feldolgozza, elszenvedi, szellemileg formálja alkotói világait". Musil, mint mindig, morális fordulatot ad ilyen irányú gondolatainak. Nagy regényének hőse, Ulrich ezt feleli, amikor megkérdik tőle, hogy mit tenne, ha a világ kormányzása a kezébe kerülne: „Nem maradna számomra más hátra, mint hogy felszámoljam a valóságot." Nem kell részletesen taglalnunk, hogy a felszámolt valóság a külvilág oldaláról nézve a „tulajdonságok nélküli" szubjektív létezés kiegészítése.

A valóságnak ezt a felszámolását természetesen nem fogalmazzák meg mindig ilyen szélsőségesen teoretikus módon, mint – az egymástól nagyon eltérő – Benn és Musil. De ez az avantgardista ábrázolás alapmotívuma. Amikor például Musil egy beszélgetésben nagy regénye tárgyának az 1912 és 1914 közti időt mondja, akkor nem mulasztja el, hogy azonnal ne korlátozza az ilyen konkrét meghatározást: „Ha szabad ezzel a fenntartással élnem: *nem* történelmi regényt írtam. A reális történés reális magyarázata nem érdekel... A tények különben mindig felcserélhetők. Engem a történés szellemileg tipikus, mondhatnám: kísérteties vonatkozása érdekel."

A „kísérteties" szó megérdemli, hogy különös hangsúlyt helyezzünk rá. Ugyanis az egyik legfontosabb irányt jellemzi, amely oda vezet, hogy a valóság többé-kevésbé maradéktalanul feloldódik a költőileg ábrázolt világban. Kafka, aki részleteiben mindig rendkívül magávalragadóan reális, valamennyi művészi eszközét arra összpontosítja, hogy a világ lényegéről kialakított szorongásos vízióját mint „a" valóságot fejezze ki, vagyis a maga módján szintén felszámolja a valóságot. Ez-

által a realisztikus részletek egy kísérteties valótlanság elemeivé, hordozóivá alakulnak át, lidércnyomásos világgá, amelynek éppen ezért el kell veszítenie világjellegét, amelynek csak az ad realitást, hogy felébreszti a félelmet a szubjektumban. Így a valóság álomszerűvé változik, és ez a művészi tendencia akkor is megmarad, ha a valóság szétfoszlása, szétfolyása a társadalomkritikai tendenciákkal kapcsolódik össze, mint Koeppen *Üvegház*ában. Természetszerűleg a valóság ilyen felbomlásán alapul Joyce asszociációs árama is. Ez fokozódik fel hatalmasan, ahogy a monologizáló szubjektumok lesznek az ábrázolt „valóság" egyedüli hordozóivá, különösképpen e tendenciának azokban a kicsúcsosodásaiban, ahol ezek a szubjektumok teljes vagy félhülyékként lépnek elénk, akiknek elmosódott, tartás nélküli, kötetlen elképzeléseire hárul kizárólagosan a feladat, hogy az olvasónak a költészet „világát" közvetítsék. Ez a helyzet Faulkner *The Sound and the Fury*jának első részében, és következetesen végigvive Beckett *Molloy*ában.

A világ felbomlása és az emberek felbomlása tehát összetartozik, egymást kölcsönösen fokozza és erősbíti. Alapja az emberben levő egység objektív hiánya, az, hogy az embert pillanatnyi élménydarabkák szabálytalan egymásutánjává változtatják át, és ennek következtében elvileg megismerhetetlenné teszik mind önmaga, mind pedig mások számára. Eliot *Cocktail Party*jában a költőhöz közel álló egyik szereplő így fejezi ki ezt a világérzést:

Ah, de meghalunk egymásért naponta.
Másokról csupán annyit tudunk,
hogy emlékszünk a pillanatokra,
melyekben ismertük őket. És azóta megváltoztak.
Hasznos és kényelmes társadalmi konvenció
feltételezni, hogy mindnyájan ugyanazok maradtunk,
olykor át kell ezt törni. És folyvást arra kellene számítanunk,
hogy idegenre bukkanunk minden találkozáskor.

(Eörsi István fordítása)

A személyiség felbomlása, amely az elvont és konkrét lehetőség egyenlősítésében bizonyos mértékben spontánul ment végbe, a művész önmagáról szóló elmélkedésében tudatos rendszerré kerekedik. Nemhiába adta Benn a maga elméleti könyvének a *Kettős élet* (Doppelleben) címet. Itt az ember felbomlását skizofréniás hasadásig fokozza, amely

minden új szemszögből újból és újból bekövetkezik. Az ember különböző tulajdonságaiból vagy magatartásmódjaiból hiányzik minden összetartó erő és szintézis. Először is, összeegyeztethetetlen az állati elem a „magát mindig csupaszabban szublimáló gondolattal". Másodszor, a gondolkodás és a cselekvés egysége egy „világ mögötti eszme". Harmadszor, a gondolkodás és a lét két „teljesen különválasztott lényegi tulajdonság". Negyedszer, az ember vagy morális, vagy gondolkodó lény, e kettő nem fér meg egymással. Következésképp: akárhonnan nézzük: minden élet kettős élet, mely belülről jóvátehetetlenül széthasadt.

Itt nem egy excentrikus ember magánjellegű gondolati játszadozásairól van szó. Noha ezek a gondolatok a specifikus benni talaj gyümölcsei, mélyen és sokrétűen kapcsolódnak a dekadencia gondolatvilágának fejlődéséhez. Több mint száz év telt el azóta, mióta Kierkegaard – a modern dekadencia egyik őse és klasszikusa – vitát kezdeményezett a hegeli dialektika ellen. Ebben a harcban a kierkegaardi tiltakozás egyik központi kérdése ama hegeli felfogás ellen irányult, amely szerint a külső és a benső az objektív valóságban és ezért az emberben is dialektikus egységet alkot, vagyis minden különbözősége ellenére, amely az ellentétességig is kiéleződhet, szétszakíthatatlanul összefügg egymással. Kierkegaard tagadta a külső és a benső ilyen kapcsolatát. Elmélete szerint minden ember inkognitóban él, amelyen más ember nem hatolhat át, amelyet semmilyen emberi erő nem ismerhet ki.

Ez a filozófiai pozíció a második világháború után nagyon népszerű lett, ami ékesen bizonyítja, hogy gyakran még a zűrzavaros elméleti konstrukciók is fontos társadalmi realitásokat fejeznek ki. Heidegger, Jünger, C. Schmitt, Benn és mások egymás után és szenvedélyesen az emberi személyiség „örök" inkognitója mellett tettek hitet, azt vallották, hogy igazi indítékaik szükségképpen és sorsszerűen rejtve maradnak a pusztán külsőséges tettek mögött. Az inkognitó misztériumai érthető módon olyan események mögött bújnak meg, mint a szóban forgó szerzők részvétele a Hitler-rendszerben – Heidegger mint a freiburgi egyetem rektora istenítette Hitlert, Schmitt jogelmélete és jogi publicisztikája a hitleri agressziót szolgálta stb. A tények túl ismertek voltak ahhoz, hogy egyszerűen tagadni lehessen őket. Ha azonban az áthatolhatatlan inkognitó a döntő „condition humaine", akkor ki tudhatja, hogy – ebben az inkognitóban – nem volt-e Heidegger vagy Schmitt Hitler heves ellenfele, miközben a „külsőlegesség" világában támogatták őt? E. von Salmon nyílt cinizmussal ismerte be a *Kérdőív*ben (Fragebogen), hogy elvtelenül alkalmazkodott a Hitler-rendszer-

hez (noha önmagában vagy legfeljebb négyszemközt kritikus fenntartásai voltak), és ez jótékonyan leplezi le a pompázatos-patetikus inkognitó-ideológiát, mindenekelőtt Ernst Jüngerét.

Azért volt szükség erre a rövid kitérőre, hogy egy durva példával illusztráljuk az ontológiai-örök kategóriák társadalmi értelmét. A kettős élet, az inkognitó stb. pozíciói magának az irodalomnak a szempontjából is döntő jelentőségre jutottak, mivel szétszakították mindazokat a szálakat, amelyek közreműködtek abban, hogy az emberi személyiség kibontakozzék, kölcsönhatásban embertársaival és a külvilággal, amelyben működik, amely befolyásolja és formálja, és amelynek formálásában neki is része van, és belülről felfokozza azt a rombolást, amely egyaránt érintette a személyiség magvát és körvonalait. Kontrasztként csak arra utalunk, hogy az ilyen ellentmondások termékenyítően hatottak az ember valódi fejlődésére. Minden nagy realista költészetben, Homérosz Akhilleuszától Mann *Doktor Faustus*ának Adrian Leverkühnjéig, és Solohov *Csendes Don*jának Grigorij Meljehovjáig a mindenkori központi ellentmondások eleven kölcsönhatása a költőileg ábrázolt ember lényegének és fejlődésének végső meghatározó elve. Kimutattuk már, milyen pusztítást végzett a művészi jellemzés alapjaiban az elvont és a konkrét lehetőség közti különbség megsemmisítése. Most láthatjuk, hogy a személyiségben rejlő ellentmondás elevensége és hatóereje szétzúzódik a benső és a külső kapcsolatának megsemmisülésével. Még ha az irányzat egyes íróinak olykor sikerül is megfigyelések segítségével rögzíteni az ellentmondásos elemeket és tendenciákat, a kettős élet, az inkognitó elvei oda hatnak, hogy ezek az ellentmondások nem tudnak robbanásszerűen, dinamikusan előrehaladni, hanem békésen éldegélnek egymás mellett, és így még tovább mélyítik az ábrázolt személyiség felbomlását.

Kétségkívül pozitív tulajdonsága Robert Musilnak, hogy bizonyos tudatossággal szemléli alkotó tevékenysége feltételeit és következményeit. Egy ízben például ezt mondja hőséről, Ulrichról: „Csak a között választhatunk, hogy vagy részt veszünk ebben az alávaló korszakban (együtt üvöltünk a farkasokkal), vagy neurotikusokká válunk." Musil itt a megszokottnál komolyabban vetette fel, hogy mi napjaink avantgardista irodalmában a patológia szerepe.

Ez a kérdés magában véve már a naturalizmusban is felmerült. Alfred Kerr több mint ötven évvel ezelőtt ezt írta: „A betegességben rejlik a naturalizmus megengedett költészete. Mert mi költői a mindennapi életben? Az idegi eltérés, amely közelebb kerül a nem mindenna-

pos jelenségekhez. Ez a szóban forgó alakot végtelenebb légrétegekbe tolja, és reálisan mégis megokolható." Azt látjuk fontosnak ebben a megállapításban, hogy a patológia költői szükségszerűségét összefüggésbe hozza a kapitalista hétköznapok életének prózájával. Ebben fejeződik ki az a tény, amelyre később még visszatérünk, hogy a naturalizmustól mindmáig létezik egy végső elveiben folyamatos avantgardista fejlődés. Ez az egység persze csak a végső világnézeti elvekre szorítkozik. Ami kezdetben csak csíraként, csak a világmegrázkódtatások előérzeteként volt jelen, az a két világháború korszakában messze túlfejlődött a hajdani puszta kezdeteken. Csak arra utalunk – anélkül, hogy ezt a kérdést csak jelzésszerűen is érintenénk –, hogy e kontinuitás állandóan szereplő mozzanataihoz tartozik a patologikus elem egyre fokozódó előtérbe nyomulása. Ez azonban a nagy társadalmi-történelmi események meghatározta különféle korszakokban különböző hangsúlyokat, új tartalmakat, új kompozicionális funkciókat kap. Kerr leírása mutatja, hogy a patológia iránti igény a naturalizmusban és a korai impresszionizmusban főként esztétikai jellegű volt, kísérlet a kapitalista hétköznapok sivárságának elhagyására. Musil imént idézett mondata azt mutatja, hogy ugyanez az ellentét – a hétköznap és a patológia ellentéte – immár morális hangsúlyt kapott: a hétköznapok alávalóságának esztétikai elutasítása és a patologikus elem költői ékítményéből, a mindent elborító szürkeség eleven színfoltjából az alávalóság ellen irányuló morális tiltakozássá szilárdult. Látható tehát a fejlődés-megszabta meghatározottságnál a közös társadalmi alap, és az ábrázolást szabályozó világnézetnek egyaránt fontos mozzanata a magasztalás és a belső különválás.

Musilnál – és a jelenkor sok más írójánál – tehát a patologikus elem a költői kompozíció terminus ad quemjévé válik. Ez a célkitűzés kettős nehézséget leplez le, amely az ilyen írók általános világnézetéből fakad: egyrészt a meghatározatlanságot, amely az ilyen célkitűzés nélkülözhetetlen velejárója. Hiszen a tiltakozás, amelynek a patológiába való menekülés ad hangot, tökéletesen elvont és üres, teljesen sommásan és általánosan ítéli el a valóságot, amelyből elmenekült, és ezzel a tiltakozással semmi konkrét bírálatot nem mond róla. És maga a menekülés szükségképpen szintén az űr felé, végső soron a nihil felé tart. Másrészt az ilyen világnézetek képviselői illúzió rabjai, amikor azt hiszik, hogy tiltakozási mozgalmuk az irodalmi megformálásnak valódi mozgató elve lehet. Hiszen amikor egy konkrét, társadalmi-történelmi valóság ellen konkrét lázadást hirdetnek meg, akkor mindig

ez a valóság a végső mozgató tényező; a feudális társadalmi rend elleni polgári lázadás, a polgári rend elleni proletár lázadás szükségképpen a régi formáció kritikájából indul ki. De – ebből fakadóan – nagyon konkrét terminus ad quemje van: az új formáció. Még ha eleinte nagyon elmosódottak is ennek kontúrjai, szerkezete, tartalma stb., implicite mégis a tisztázás és konkretizálás tendenciáját tartalmazzák. Ugyanez a helyzet az imperializmus elleni humanista lázadással.

A most tárgyalt esetben egészen másról van szó. A terminus a quo, a kor alávalósága lehet csak ebben az esetben az egyedüli mozgató tényező, mivel a terminus ad quem, a betegségbe való menekülés nem állíthat vele szembe semmiféle konkrétumot, hiszen a létezőtől eltávolodva kizárólag a szubjektumon belül mozog. Az ember és a külvilág közti dinamikus vonatkozások szempontjából tehát sem tartalma nincs, sem iránya. Ezt az ürességet és tartalmatlanságot még tovább fokozza a terminus ad quem jellege, a patologikus elem. Ez ugyanis – mivel csupán látszólag fordul a pozitív és tartalmi tényezők felé – csak azt fejezi ki, hogy a művész elvontan-tartalmatlanul akar eltávolodni a megszüntethetetlenül adott valóságtól; olyan eltávolodási törekvés ez, amely elvileg nem változtatható tetté, amelynek lényege abban rejlik, hogy sohase emelkedhessen a szorongás, az undor, az óhaj, a vágy stb. szintje fölé. Tartalma (lényegi tartalmatlansága) úgy jellemezhető, hogy világnézete nem mondhatja meg a normális életnek, hogy merre tartson, nem adhat neki határozott irányú mozgást. Ilyen körülmények között logikus, hogy az író adott menedékhelynek tekinti a betegességet, az egyetlen olyan pontnak, ahol álláspontja költőiségét és tipikusságát rögzítheti.

A patológiának ez a világnézeti gyámolítása mint koráramlat messze meghaladja az irodalom körét. Freud korunkban oly befolyásos pszichológiájának módszertanában feltűnően hasonló tendenciát találunk. Kérdésfeltevése csak külsődleges szempontból különbözik némileg az irodalométól. Freud a hétköznapokból, a mindennapos feltevésekből, álmokból stb. indul ugyan ki, de magyarázatai a patológiába vezetnek. Így például felolvasásaiban ezt mondja az ellenállásról és elfojtásáról: „A szimptómaképződés pszichológiája iránti érdeklődésünk szükségképpen rendkívüli mértékben megnövekszik, ha kilátás van arra, hogy a patologikus viszonyok tanulmányozása révén tájékozódhatunk az oly jól elrejtett normális lelki eseményekről." Innen – és számlálatlanul hozhatnánk fel más idézeteket is – nyilvánvalóan kitűnik, hogy Freud az abnormális, beteg ember pszichológiájában véli megtalálni a normá-

lis ember megértésének kulcsát. Talán még világosabb ez a tendencia Kretschmer tipológiájában, amely szintén arra épül fel, hogy a lelki rendellenességeknek, a lelkibetegségek típusainak kell az emberek normális alkatát, temperamentumát stb. megmagyaráznia. A modern pszichológia ilyen – uralkodó – tendenciáinak helye csak akkor kerül helyes megvilágításba, ha a materialista Pavlov pszichológiáját állítjuk velük szembe, amely Hippokratészére nyúlik vissza, hogy a lelki megbetegedéseket a normális lelkiélettől való eltérésekként, a normalitást pedig a saját törvényszerűségeiből értse meg.

Láthatjuk, hogy itt nem tudományos részletkérdésről és nem is az irodalom technikai problémájáról van szó. Az egész komplexumnak világnézeti gyökerei vannak. Alapvonalai szükségképpen következnek az ember elvi magányosságának ontológiai felfogásából. Az az irodalom, amely világnézetileg Arisztotelész felfogásán alapul, a típusalkotást a társadalmi meghatározottságokban megmutatkozó ellentmondások kiéleződésével és a teljesen kibontakozott egyéniség ellentmondásaival egyidejűleg hozza szerves, feloldhatatlan összefüggésbe. Ezért képviselhetnek éppen a legszélsőségesebb egyéni szenvedélyek ábrázolásai társadalmilag normális típusokat (Shakespeare-nél, Balzacnál, Stendhalnál). Erről a magaslatról a hétköznapi élet, az átlagember az objektív és szubjektív ellentmondások gyönge, tompított másolatának látszik, az excentricitás pedig társadalmilag meghatározott torzításnak. Itt azonban le kell szögeznünk, hogy a nagy és tipikus alakok szélsőséges szenvedélyeinek semmi közük sincs a szűkebb, tulajdonképpeni értelemben vett excentricitáshoz. Adrian Leverkühn nem excentrikus, de Christian Buddenbrook az.

A magányos individuum létbe való „belevetettségének" ontológiája az irodalom szempontjából azzal a következménnyel jár, hogy ez a valódi tipikusság eltűnésével csak az elvont ellentétet, az elvont végleteket: a hétköznapi életet és az excentricitást ismerheti és ábrázolhatja. Kifejtettük már, hogy a szélsőség, amely a realista irodalomban a társadalmilag normális, de hatalmas szenvedélyektől űzött alakok fontos kiegészítése és felfokozása volt, miért hajszolódik a dekadenciában mind erőteljesebben a tulajdonképpeni excentricitásba, végső soron a patológiába. Ez azt fejezi ki, hogy az excentricitás itt – akaratlanul – az átlagosság szükségszerű kiegészítése, ellenpólusa, és e polaritásban ki akarja meríteni az emberi lét összes lehetőségeit. Ennek világnézeti előfeltétele természetesen az, hogy a dekadencia tagadja a létnek és az emberek kölcsönös vonatkozásainak ésszerűségét. Musil nagy regényé-

nek érdekes kijelentése jelzi, hogy milyen mélyre megy ez a mozgalom, milyen bensőségesen kapcsolódik az ábrázolás alapjául szolgáló világnézethez: „Ha az emberiség mint egész álmodni tudna, szükségképpen Moosbrugger jönne létre." Ez a Moosbrugger egy félhülye kéjgyilkos.

Ami Musilnál az ilyen típusalkotás bizonyos fajtájú világnézeti megokolásaként jelentkezik, hogy a neurózisba való menekülést az alávaló valóság elleni tiltakozásnak ábrázolja, sok avantgardista írónál természetadta „condition humaine"-ként jelenik meg, a költői ábrázolás tökéletes, megváltoztathatatlan tényének, középpontjának látszik. Musil éppen idézett kijelentése itt elveszti „mikor"-ját, és a magától értetődő, egyedül jelenlevő valóság rangját kapja. Az ábrázolás már hangsúlyozott világnélkülisége itt megkapja a maga szélsőséges, de alaptendenciájában adekvát formáját, mivel a realitás – lehetőleg egy hülye elmosódott tudatában megjelenő – lidércnyomássá redukálódik. Ennek a tendenciának a csúcspontja Becket *Molloy* című regénye. Joyce-nak az az újítása, hogy a világot elvileg rendezetlen, tovasodródó tudatáramlatnak kell felfogni, már Faulknernél is kezdi magára ölteni az idiotikus lidércnyomás jellegét. Beckett kompozíciója e világkép megkettőzésén és ismétlésén alapul: először, az ember legmélyebb patologikus lealacsonyodása, amelyet egy hülye vegetálása szemléltet, aztán, amikor valaki – egy megnevezetlen hatóság képviselője – segíteni akar neki, a segítő a hülyeségnek ugyanabba az állapotába süllyed. A két párhuzamos történetet a kialakult és a kialakuló idiotizmus asszociációs áramának formájában kapjuk meg.

A patológiának, a perverzitásnak, a hülyeségnek mint a „condition humaine" tipikus formájának ehhez az egyszerű ábrázolásához éppilyen gyakran társul dicsőítésük. Így jár el Montherlant a *Pasiphae*ben, ahol hősnőjének perverzitását, egy bika iránt érzett szenvedélyes szerelmét, testi-lelki odaadását „pogány eszménynek", a természethez való diadalmas visszatérésnek ábrázolja, amelynek segítségével az ember igazi, eltemetett lényege kitörhet a társadalmi konvenciók rabságából. A kórus, tehát a költő hangja, ezt a – természetszerűen helyeslésre váró szónoki kérdést teszi fel: „... Si l'absence de pensée et l'absence de morale ne contribuent pas beaucoup à la dignité des bêtes, des plantes et des eaux...?"* A patológia öntudatlan, sőt elfojtott társadalmi tiltakozás-jellege, eltorzult rousseau-izmusa, társadalomellenessége itt más mo-

* „Vajon a gondolat hiánya és az erkölcs hiánya nem járul-e nagymértékben hozzá az állatok, a növények és a vizek méltóságához?"

rális és érzelmi hangsúllyal, de éppolyan világosan fejeződik ki, mint Musilnál. Az avantgardista irodalmon belül elfoglalt általános, uralkodó jelentőségét számtalan más példával is bizonyíthatnánk. Elég talán, ha Benn kis költeményét idézzük ide:

Bár volnánk ük-szülőink nemzedéke.
Meleg mocsárban egy csomócska nyál.
Néma levünkből csusszanna a fényre
nemzés és szülés, élet és halál.

Egy alga, egy fövenydomb, mit erővel
formált a szél és lefelé nehéz.
Egy sirályszárny is, egy szitakötőfej,
túl messze volna s túl sok szenvedés.
(Eörsi István fordítása)

A felszínen itt nincs szó patológiáról vagy perverzitásról, mint Beckettnél és Montherlant-nál, akik ebben látják az emberi lényeg ősformáit, eszményi típusait, olyasvalamit, amit a társadalmiság homályba borítana, mint előítéletet, ha ők nem tárnák fel kritikailag. De az ilyen ősformákhoz folyamodva mégis ugyanazt az irányvonalat képviselik, mint Benn. Ez az irányvonal szükségképpen az abnormalitás dicsőítésének szándékával, antihumanizmussal jár, s az ősállapotot mereven szembeállítja minden társadalmisággal – gondolhatunk itt filozófiai téren Heidegger kísérletére, amely a társadalmi életet „az akárki"-ként („Das Man") diffamálja, a lélek és a szellem egymás elleni Klages-féle kijátszására, és nem utolsósorban a rosenbergi mítosz-elméletre.

Ha már a költő olyan világot alkotott, amelynek mozgásterét a polgári átlag és a patologikus excentricitás hamis végletei határolják, akkor ez spontánul termeli ki a torzulás iránti stilisztikai előszeretetet. Ekkor ez éppolyan szükségszerűen tartozik a valóság igazi, kimerítő képmásához, mint az excentricitás és a patológia. A költészetnek azonban társadalmilag-emberileg világos elképzeléseket kell táplálnia a normalitásról, hogy a torzulást a megfelelő helyre, a megfelelő összefüggésbe stb. tudja állítani, vagyis mint torzulást tárgyalhassa. De az ilyen felfogás lehetetlen itt, mert a mostanáig vázolt költői világnézet kizár minden normalitást az élet és az irodalom tárgyiasságának birodalmából. A kapitalista hétköznapokat, a polgári átlagot – teljesen jogosan – az emberi személyiség torzulásának (megmerevedésének, szétdaraboló-

sának) fogják fel. De a patológia, mint menekülés e torzulásból a semmibe, szintén torzulás, noha ellenkező előjellel. Az ábrázolásban tehát az egyik torzulást a másikhoz kell mérni. Kialakult a torzult költői világ egyetemessége. Hiszen sehol sincs olyan erő, olyan tendencia, amely szembeszegülhetne ezzel az egyetemességgel, nincs mérték, mely relativizálná, megfelelő társadalmi helyére rakná az egyszerű nyárspolgári vagy excentrikus-patológiai torzultságot. Ellenkezőleg. Az itt hatékony áramlatok egytől egyig az abszolutizálásnak irányába mutatnak. Így a torzultság az ember normális állapotaként, formameghatározó elvként, a művészet egyedül alkalmas tartalmaként jelenik meg.

Az avantgardista irodalom világnézeti alapjainak ilyen messzemenő konkretizálása lehetőséget nyújt nekünk arra, hogy még tovább menjünk. A következő lépés az, hogy felismerjük: a már jelzett feltételek között ilyen írásműveknek nem lehet perspektívájuk. Ebben persze semmi meglepő nincs: az olyan tudatos és élesen gondolkodó avantgardisták, mint Kafka, Benn vagy Musil, felháborodva vagy megvetően utasítanák vissza azt a merész követelményt, hogy perspektívát ábrázoljanak. Később még részletesen visszatérünk a perspektíva világnézeti-művészi jelentőségére. Itt előlegképpen csak annyit jegyzünk meg, hogy mivel közvetlenül a perspektíva határozza meg a befejezés tartalmát és formáját, mivel minden időbeli művészetben a vonalvezetésnek itt kell kicsúcsosodnia, csak a perspektíva határozhatja meg a teljesség szempontjából a végső kiválasztás elvét, amelynek alapján a művész dönt a lényeges és felszínes, döntő és epizodikus, fontos és jelentéktelen stb. mozzanatok között. Az irodalmilag ábrázolt emberek ezért perspektíva-meghatározta irányban fejlődnek; az író azokat a jellemvonásaikat, tulajdonságaikat stb. hangsúlyozza, amelyek döntően előmozdítják vagy gátolják ezt a fejlődést. Minél világosabb egy ilyen perspektíva, annál takarékosabb és mégis csattanósabb lehet a részletek kiválasztása. (A görögök, Molière.)

A dekadens irodalom elvesztette, szubjektív szempontból nézve elvesztette, vagy – ami ugyanezt jelenti – egy „örök", elvileg megváltoztathatatlan „condition humaine"-re való kipillantással pótolta ezt a kiválasztási elvet. (Emlékeztetünk az elvont vagy konkrét lehetőségről szóló korábbi fejtegetésünkre.) Ezért az itt létrejövő stílustendencia lényegét tekintve szükségképpen naturalista. Ezt a tényállást, amely meggyőződésünk szerint legalább az utolsó fél évszázad dekadens művészetét jellemzi, az ezt dicsőítő kritika elleplezi, amennyiben stilisztikai, formalista problémákat tol az elemzés középpontjába, elszigeteli és

mértéktelenül túlbecsüli az írás módjának technikai külsőlegességeit, miközben teljesen kritikátlanul viselkedik e tartalom társadalmi és művészi lényegével szemben. Így hát az ilyen esztétikai fejtegetésekből eltűnik a realizmus és naturalizmus közti valódi választóvonal: az, hogy az ábrázolt emberi vonásokban és szituációkban jelen van-e vagy nincs jelen a hierarchia. Ebben egy alapvető esztétikai elv fejeződik ki, amely az utak valódi szétválásához vezet. Az írásmód formai különbségeinek emellett csak másodlagos jelentőségük van. Ezért beszélhetünk az avantgardista irodalom naturalista alaptendenciáiról, ezért láthatjuk benne jogosan a világnézeti fejlődésben rejlő kontinuitás irodalmi kifejezését. És a naturalista tendenciának mint stilisztikai alapnak ilyen közössége az egész korszak jellemzése szempontjából lényegtelennek mutatja a formai-stilisztikai változásokat, ellentéteket, újításokat, irányzatok közti harcokat. Ez persze nem zárja ki, hogy minden ilyen stílustendencia a korszak társadalmi struktúrájában bekövetkezett változásokat tükrözi vissza. Ezért nem döntő különbség, hogy a naturalista választásnélküliségnek ez az elve, a hierarchia hiánya a miliő hatalmaként (első naturalizmus), hangulatként (késői naturalizmus, impresszionizmus, a szimbolizmus is), durva valóságdarabkák montázsaként (új tárgyiasság), asszociációs áramként (szürrealizmus) stb. fejeződik-e ki.

Mindezeknek a – végső soron naturalista – irányzatoknak a stilisztikai egysége még világosabban domborodik ki, ha az állapot-jellegnek mint ábrázolási elvnek a művészi jelentőségére gondolunk, amit korábban érintettünk is már. Könnyű belátni, hogy ez a kérdés a legszorosabban összefügg a perspektíva problémájával. Nemhiába hangsúlyozza éles programszerűséggel Gottfried Benn ezt a tendenciát. Egyik fontos verseskönyvének egyenesen a *Statikus versek* címet adta, és minden fejlődés, minden történelem és ezzel együtt természetesen minden perspektíva tagadását a valóság lényegébe való betekintés ismérvének tekinti. A következő szakasz talán még világosabban illusztrálja ezt:

Fejlődésidegenség
a bölcsnek a mélye,
gyerek és gyerekgyereke
nem nyugtalanítja,
nem hatol belé.
(Eörsi István fordítása)

Benn számára tehát a bölcsesség kritériuma a jövővel kapcsolatos költői és gondolkodói viszony tagadása. De még az avantgardizmus olyan képviselői is, akik nem tagadják ilyen mereven a történelmet, a fejlődést stb., sőt az a szándékuk, hogy a jelent vagy közvetlen múltat irodalmilag ábrázolják, valamiféle állapotszerűséggé változtatják a társadalmi-történelmi folyamatot, mozgalmasságából valamiféle változatlanságot csinálnak, és az irodalom szempontjából keveset nyom a latban, hogy vajon ezt öröknek fogják-e fel, vagy hirtelen katasztrófák határolta közbülső állapotnak. (Csak mellékesen emlékeztetünk itt arra, hogy már az első naturalizmus is gyakorta hirtelen katasztrófák keretében ábrázolta az általános állapot-jelleget, és ez nem változtatta meg jellege lényegét.) Így például Musil *A költő és korunk* című cikkében így ír: „Éppolyan keveset tudunk a máról. Egyrészt ez – mint mindig – magától értetődő, mert túl közel vagyunk a jelenhez; másrészt azonban ebben a különös esetben azt is elmondhatjuk, hogy egészen különlegesen mélyen ragadtunk bele abba a Mába, amelybe immár csaknem két évtizeddel ezelőtt hullottunk." Mindegy, mennyire bocsátkozott bele Musil Heidegger filozófiájába, a létbe való „belevetettség" koncepciója világosan láthatóvá válik itt összes következményével együtt. És az ezután következő gondolatmenetek jól mutatják, hogyan lépett fel Musil szerint ebben a mozdulatlan és tartós állapotban 1914-gyel egy hirtelen katasztrófa. („Egyszerre itt termett az erőszak...", az európai kultúrában „hirtelen szakadék támadt..." stb.) Röviden: az állapotszerűség mint az irodalmilag ábrázolt valóság formája nem múló artisztikus divat, hanem mélyen gyökeredzik az avantgardista író világnézetében.

Ha közelebbről akarjuk megindokolni a naturalizmusnak ezt az alapvető ellentétét a realizmussal, amely Homérosztól Thomas Mannig és Gorkijig mindig mozgásokban, fejlődésekben látta az irodalom legsajátosabb tárgyát, akkor a világnézeti alapok feltárásának érdekében még mélyebbre kell ásnunk. Dosztojevszkij az *Emlékezések a holtak házában* című könyvében fölöttébb tanulságosan írja le a fegyencmunkát. Azt látjuk, hogy a kényszermunkások – a brutális fegyelem ellenére – de facto tétlenül álldogálnak, a munkát csak látszólag és roszszul végzik el, míg egy új felügyelő nem jön, aki olyan „feladatot" ad nekik, amelynek elvégzése után hazamehetnek. „A feladat nagy volt – írja Dosztojevszkij –, de – egek! – hogy láttak most a munkának! Hol maradt most a lustaság és tudatlanság!" Dosztojevszkij így foglalja össze másutt ilyen irányú tapasztalatait: „Ha az ember elveszti

célját és reménységét, akkor nem ritkán menő unalomból szörnyeteggé változik át..." Láthatjuk: ha korábban a perspektíva problémáját az irodalomban a lényeges elvek kiválasztási elveként tárgyaltuk, akkor ez – mint a művészi megformálás minden döntő kérdése – olyan életproblémán alapul, amelynek általános visszatükrözése az illető kompozíciós módszer. Ebben az esetben arról van szó, hogy az ember minden igazi mozgalmassága aktivitásának legalábbis szubjektív értelmességét feltételezi, és az értelem hiánya, az értelmetlenség mint világnézet látszattá fokoz le minden mozgalmasságot, és az egészre rányomja az állapotszerűség pecsétjét.

Mivel a mozgalmasságnak legalább a látszata szükséges ahhoz, hogy irodalom létezhessen, ezt a megállapítást sem kell metafizikus merevséggel felfognunk. Hiszen az avantgardista irodalom patológia felé törő tendenciáját mi magunk is úgy jellemeztük, hogy ez az „alávaló kortól" akar szabadulni, és egy elvileg meghatározatlan irányba vágyódik. Ez azonban a terminus a quónak, a megutált állapotnak abszolút, ellenállhatatlan felsőbbségét jelenti; a terminus ad quem felé törő mozgás eleve tehetetlenségre van ítélve. Mivel ezeknek az íróknak a világnézete – az összes személyes és kormeghatározta különbözősége ellenére – ragaszkodik az objektív valóság megváltoztathatatlanságához (még ha ezt a valóságot pusztán tudati állapotnak fogjuk is fel), az ember cselekvési lehetőségének a priori tehetetlenségre ítéltnek, értelmetlennek kell lennie.

A legkövetkezetesebben és legszuggesztívebben Kafka fejezte ki az így létrejövő életérzést. Amikor *A per* című regényében főalakját, Josef K.-t kivégzésre vezetik, nagyon plasztikusan ezt mondja: „Azok a legyek jutottak eszébe, amelyek szétszakadó lábacskáikkal le akartak mászni a légypapírról." Egész művének alapvető motívuma az a hangulat, hogy a körülmények áttekinthetetlen és legyőzhetetlen hatalma teljes tehetetlenségre, bénaságra kárhoztatja az embert. Még ha a *Kastély* cselekményének mozgásiránya más, sőt, közvetlen értelemben ellentétes is, mint amit *A per*ben látunk, a fogságba esett, hiába vergődő légy hangulata, sőt világnézete egész életművén végigvonul. Kafka életművét az egész modern művészet jelképévé teszi ez a világnézetté fokozott és emelt tehetetlenségi érzés, a szorongás megrendítő víziója, amelyet a világ valamennyi eseménye és az a meggyőződés vált ki, hogy az ember tökéletesen ki van szolgáltatva ennek a megmagyarázhatatlan, áthatolhatatlan és megszüntethetetlen rémületnek. Mert azok a tendenciák, amelyek egyébként artisztikusan vagy gondolatilag for-

mává válnak, itt fejvesztett, elemi plátói döbbenetté sűrűsödnek össze, amelyet az emberekkel örök időktől idegenül és ellenségesen szemben álló valóság vált ki, és mindez a csodálkozás, a tanácstalanság és a megindultság olyan intenzitásával történik, amely párját ritkítja az irodalomban. Így hát Kafka alapélménye: a szorongás, az egész modern dekadens művészet sűrítménye.

Általános alapélményről van itt szó, és ezt két zenekritikai példával bizonyítjuk – a zenekritika ugyanis ebben a kérdésben olykor nyíltabban és elvibben lép fel, mint a legtöbb irodalomelemzés. Hans Eisler ezt mondja Schönbergről: „Jóval a bombavetők feltalálása előtt kifejezte, hogy mit éreznek az emberek az óvóhelyen." Még jellemzőbb, amit Adorno *A mai zene elévülése* című cikkében mond – természetesen az avantgarde álláspontjáról – az avantgardista zene pangási és hanyatlási tendenciáiról: „A hangok ugyanazok. De a szorongás mozzanatát, mely nagy ősjelenségeit formálta, elfojtották." És ezzel elvesztette igazságát, „amely egyedül kölcsönzött még neki jogot a létezéshez". A zenészek – e fejtegetés szerint – nem nőttek fel saját avantgardizmusuk érzelmi alapjaihoz, és ezért kellett az új zenének összeomolnia. Vagyis az elemi, páni szorongásnak mint alapélménynek a legyengülése – akár, mint Adorno véli, mert az élmény képessége csődöt mond e szorongás mindent leigázó hatalma előtt, akár, mint mi hisszük, mert a történelmi fejlődés egy ilyen szorongás csúcspontján még a dekadens értelmiség körében is objektíve túlhaladt – Adorno szerint a modern zene érzelmi alapjainak, központi tartalmának széthullásához vezet, és ezzel elveszti hitelességét mint avantgardista művészet.

Ezzel tömören jellemeztük az avantgardista művészet paradox helyzetét – mégpedig éppen ott, ahol képviselői valódi és mély élményeket fejeznek ki művészien. Minél valódibbak és mélyebbek ezek az élmények, annál energikusabban tépik szét az érzéki-érzékletes egységet, amely minden esztétikai képződmény feltétele és alapja. A tárgyaknak, kapcsolataiknak, mozgásuknak stb. alapjául szolgáló egység széttépése nem divat, nem kísérletező művészek találmánya, és ezt az is bizonyítja, hogy a modern filozófia jóval az irodalom és a művészet előtt szemügyre vette és fogalmilag megformulázta ezt a problémát. Elég, ha az idő problémájára utalunk. A szubjektív idealizmus régen elválasztotta az elvontan felfogott időt a tárgyiasságtól és a mozgástól. Ez a szakadék azonban Bergson óta nem elégíti ki az imperialista korszak ideológiai igényeit. A „tulajdonképpeni", az „autentikus" idő most már a tisztán szubjektív idő, az átélés ideje, amely így teljesen leválik a reá-

lis, objektív, tárgyias világtól, noha Bergsonnál is (és az összes többi későbbi filozófusnál, aki ezt a témát különbözőképpen variálja) igényt támaszt arra, hogy a valóság lényegébe, a legvalódibb (a szubjektív) valóságba vezessen be. Ez a mozgás, amelynek tisztán filozófiai árnyalataival itt nem foglalkozhatunk, az irodalomban is viszonylag korán jelentkezett.

Walter Benjamin a következőképpen jellemzi Proust ábrázolt világát és ábrázolásmódját: „Tudjuk, hogy Proust nem olyannak írta le műveiben az életet, amilyen volt, hanem ahogyan átélte, ahogyan visszaemlékszik rá. És még ez is tompa, túlontúl durva megfogalmazás. Hiszen az emlékező szerző számára nem az játssza a főszerepet, amit átélt, hanem az emlékek szövögetése, az emlékezés Pénelopeia-munkája." Az összefüggés Bergson időfelfogásával nyilvánvaló. Míg azonban a bergsoni filozófia elvontsága megőrzi még egy egységes világkép – hamis – látszatát, Benjamin – objektíve és lényegileg, nem pedig szubjektív meggyőződése szerint – kimutatja, hogyan foszlat szét a művészileg radikálisan végigvitt időábrázolás minden objektivitást: „Mert végül is egy átélt esemény, legalábbis az élmény egyik szférájába zárva, korlátlanul emlékszerű, mert csak kulcsa mindannak, ami előtte volt, és mindannak, ami utána jött."

Ezzel egyúttal fény derült a filozófiai és költői világkép közti nagy különbségre is. Függetlenül attól, hogy a filozófia az idealizmus befolyására miként választotta el már régen formailag a teret és az időt a tárgyiasságtól és a mozgástól, ezek érzéki-érzékletes egységén alapult minden realista irodalom magától értetődő, spontán ábrázolásmódja. A modern irodalomban a költészetet is áthatja az idő szubjektivizálása, és ez egyrészt azt mutatja, hogy ebben a kérdésben olyasmiről van szó, ami nagyon mélyen gyökeredzik az imperialista korszak polgári értelmiségének társadalmi létében. A kor társadalmi-történelmi eseményeivel szembeni idegenség következtében a magába visszavetett szubjektum alkalomadtán öntükrözésként, mámorként, lelkesülten élheti ugyan át ezt az állapotot, de csakhamar szükségképpen előbukkan ennek iszonyatos, irtózatos volta: mivel a világ mozgását nem tudják és nem akarják megérteni, az egyedüli szubsztanciaként visszamaradt szubjektumnak kell felöltenie – pusztán önmagával szemben állva, pusztán önmagán elmélkedve – az érthetetlenség iszonyatosan megmerevedett vonásait. Hofmannsthal költészete nagyon korán fejezte ki ezt a páni félelmet:

Nem jön rá senki, ez olyan dolog,
s panaszba sem fér, olyan szörnyűséges,
hogy minden tovacsusszan, elcsorog,

és önnön Énem egy kicsiny gyerek
burkából elémcsúszik gáttalan,
mint rémes, néma és idegen eb.
(Eörsi István fordítása)

Bizonyára nem véletlen, hogy éppen a tárgyi világtól megszabadított idő változtatja át az én benső világát is egy borzalmas-megismerhetetlen, üres-elvont folyamattá, és ezáltal – bármilyen paradoxnak is látszik ez tisztán formai szemszögből – iszonytató merevségre (állapotszerűségre) vezet.

Másrészt egy ilyen álláspont bomlasztó következményei az irodalomban egészen másként, más súllyal jelennek meg, mint a filozófiában. Mihelyt az idő irodalmi ábrázolása leválik a tárgyakról és mozgásukról, és a szubjektumba fészkelve magát, önállósul, az ábrázolt világnak egymással szemben álló részvilágokra kell hasadoznia. Amit korábban különböző szemszögből állapotjellegnek (megmerevedésnek), világnélküliségnek (a tárgyi világ, a totalitás elvesztésének) mondottunk, az itt – a különböző szerzőknél különbözőképpen – elvileg egységesen érvényesül. Az ember világa – a költészet egyedüli, nagy témája – azonnal széttörik, ha csak egy szerkezeti elem is kihullik teljességének szilárdan aládúcolt összefüggéséből. Imént arról beszéltünk, hogy milyen szerepet játszik ebben a folyamatban az elszigetelt, szubjektivizált idő. De korántsem ez az egyetlen tényező, amelynek kiesése egy széthullott világ szubjektív látszatát eredményezi. Ismét Hofmannsthal az, aki elébe vág a későbbi fejlődésnek. Lord Chandosa így ír saját esetéről: „Teljesen elvesztettem azt a képességemet, hogy valamiről összefüggően gondolkodjak vagy beszéljek." Így hát nyomott és tompa állapotba süllyed, amelyet csak hébe-hóba szakítanak meg a véletlenszerű ekszтázisok. A későbbi út a tiltakozástól a patológiáig (perverzitásig, hülyeségig) itt még romantikusan csillámló színekben ragyog, de ez már ugyanaz a szétbomlás.

Míg a korábbi realista irodalom, még ha a legélesebben bírálta is az általa ábrázolt világot, spontán módon egységesnek, szükségképpen az emberhez tartozónak mutatta be ezt, tehát nem bomlasztotta fel, szerkezeti elemeit eleven, szétválaszthatatlan egységben mutatta be;

míg korunk jelentős realistái az elemek széthullását, például az idő szubjektívvé és „önállóvá" válását felvették alkotómódszerükbe, mint adalékot a jelenkor pontos jellemzéséhez, de úgy, hogy éppen ezekkel tették tudatossá a korábban spontán egységet (másutt már kimutattam, hogy Thomas Mann azért alkalmazza a *Doktor Faustus*ban a kettős időt, hogy erőteljesebben hangsúlyozza a konkrét történelmiséget), az emberi világnak és benne magának az embernek ilyen szétrobbantása az avantgardizmus legmélyebb világnézeti-művészi szándéka. A szorongást, amelyet imént központi világélményként tárgyaltunk, amelyben a valóságba való „belevetettség" összes ábrázolásbeli problémája megnyilvánul, emocionálisan egy széthulló világ élménye váltja ki, és azáltal válik művészi kifejezéssé, hogy felidézi az ember világának széthullását.

Ha most összegezzük az avantgardista irodalom itt napfényre bukkanó jellegzetességeit, ki sem tudjuk kerülni az allegória és az allegorizálás vizsgálatát. Ugyanis éppen az allegória – magában véve persze fölöttébb problematikus – esztétikai kategóriája fejezhet ki művészileg olyan világnézeteket, amelyeknek világa széthasadt a lényeg transzcendenciája következtében, végső soron azért, mert szakadék tátong ember és valóság között. Az allegorizálás mint esztétikai stílus-irányzat azért olyan mélyen problematikus, mert elvileg elutasítja az evilágiságot, mint művészi világnézetet, elutasítja az emberi létezésben és emberi tevékenységben rejlő értelemnek azt az immanenciáját, amely – spontánul, nagyon gyakran nem is tudatosodva, sőt a történelem során nagyon gyakran egy közvetlenül vallásos transzcendencia képzeteihez kapcsolódva, tehát hamis esztétikai tudattal – minden egyes művészi gyakorlat alapja volt, és az is marad. Elég a középkori művészet történetére gondolnunk, és máris láthatjuk, hogy (a megtartott vallási tematika ellenére) hogyan győzi le például Giottónál mind határozottabban az evilágiság a kezdeti korszakok allegorizálását.

Ennek az utalásnak az alkalmazásakor persze rögtön felmerül néhány fenntartás. Először is hangsúlyoznunk kell a képzőművészet és az irodalom közti különbséget. Az előbbi ugyanis sokkal könnyebben győzheti le művészileg az allegorizálást oly módon, hogy az értelem transzcendenciája által világnézetileg allegorikus meghatározottságú tárgy egy – persze pusztán dekoratív – esztétikai immanenciához juthat, amely az ábrázolandó valóságban levő szakadékot meghatározott (olykor persze korlátozott) értelemben esztétikailag mégis megszüntetheti; elég, ha a bizánci mozaikművészet jó néhány alkotására gondolunk. Az iro-

dalomban azonban nincs a dekoratív elvnek tulajdonképpeni esztétikai megfelelője; legfeljebb csak átvitt értelemben, alárendelt mozzanatként játszhat bizonyos szerepet. Az irodalomban tehát csak kivételes jelenségek lehetnek az allegorikus-dekoratív bizánci mozaikokhoz hasonló magasrendű művészi alkotások. Másodszor – és ez itt a fontosabb motívum – az esztétikai vizsgálódásnak és kritikának abból a magában véve történelmi különbségből kell kiindulnia, hogy vajon a transzcendencia uralma az immanens tendenciák fölött azt jelenti-e, hogy ez utóbbiak *még nem* kerekedtek felül (Bizánc és Giotto), vagy – mint a mi esetünkben – *már nem,* többé nem uralkodóak.

Minden további fejtegetés nélkül világos, hogy az avantgardista irodalom allegorizálása a többé-nem, a már-nem típusába tartozik, hogy transzcendenciája, többé-kevésbé tudatosan, kitessékel minden lehetséges immanenciát, minden lehetséges evilági, a világban rejlő értelmet az ember életéből, valóságából. Ennek világnézeti alapjait és néhány fontos következményét szemügyre vettük már. Ha most ennek az elemzésnek az eredményeit úgy próbáljuk általánosítani, hogy megállapítjuk: ez az irodalom allegorikus jellegű, akkor abban a kedvező helyzetben vagyunk, hogy az avantgardizmus legjelentősebb esztétájának kritikai művére hivatkozhatunk. Walter Benjamin persze közvetlenül a német barokk drámára vonatkoztatva írta meg az allegória esztétikai igazolására szolgáló tanulmányát. Ha azonban behatóbban szemügyre vesszük fő téziseit, láthatjuk, hogy a magában véve kevésbé jelentős német barokk drámát Benjamin csak esztétikai ürügyül használta, annak érdekében, hogy kidolgozza az allegória esztétikáját; jobban mondva, hogy világosan fogalmazhassa meg, miként feszíti szét az allegorizálásban megnyilvánuló transzcendencia az esztétikát. Ennek az esszéizmusnak megfelelően, Benjamin láthatóan mai értelemben jellemezte az allegóriát, mégpedig nem azért, hogy bizonyos – magában véve sápadt, az akkori divat által mérhetetlenül eltúlzott – analógiát állapítson meg a tárgyalt időszak és a mi korunk között, hanem főként azért, mert nagyon merészen és határozottan és meglehetősen leplezetlenül beszél a barokk drámáról szólva a mai avantgardista irodalomról, amazt szellemesen alátámasztja ennek döntő jellegzetességeivel, és ezzel elsőként adja meg az avantgardizmus esztétikai paradoxonának filozófiai megindokolását.

Benjamin ezt mondja: „... az allegóriában a történelem facies hippocraticája mint megdermedt ősi táj terül el a néző szeme előtt. Mindaz, ami a történelemben a kezdettől fogva időszerűtlen, fájdalmas, el-

hibázott volt, egy arcra – nem, egy halálfejre – ül ki. És amilyen igaz, hogy hiányzik belőle a kifejezés minden »szimbolikus« szabadsága, az alak klasszikus harmóniája, mindaz, ami emberi – mégsem csak az emberi lét természetét mondja ki kereken, hanem jelentőségteljesen és találós kérdésként azt is, hogy milyen minden egyes ember életrajzi történetisége ebben a természettől legelzüllöttebb alakban. Ez az allegorikus szemléletmód magva – a történelemnek mint a világ szenvedéstörténetének barokk, világi expozíciója; csak a romlás stációiban jelentős. Annyi jelentés, annyi halál-rom, mert legmélyebben a halál ássa meg a girbe-gurba demarkációs vonalat a Phüszisz és a jelentés közt." Álláspontjáról nézve teljesen következetesen Benjamin újból és újból visszatér a történetiség megsemmisítése és az allegória mint ábrázolási forma közti összefüggésre. „Éspedig, ilyen ábrázolásban, a történelem nem az örök élet folyamataként, hanem inkább a feltartóztathatatlan hanyatlás történéseként jelenik meg. Ezzel az allegória szépségen túlinak vallja magát. Az allegóriák a gondolatok birodalmában olyanok, mint a romok a dolgok birodalmában." Benjamin itt bátrabban és következetesebben vonja le a barokk-drámába belevetített avantgardizmus esztétikai következményeit, mint bármelyik kortársa. Világosan látja az objektív idő és a historizmus (fejlődés és haladás) benső egységét, és ezzel azt, hogy az idő szubjektivizálásával a művész a szétbomlás és a dekadencia pártját fogja. Ezért számíthatja – erről az álláspontról nézve teljes joggal – a barokk dráma allegorizálásának legjelentősebb vonásaihoz „a művészet problematikusságának alapos megsejtését"; vagyis egyrészt annak a művészetnek, amelynek elsősorban az abszolút transzcendenciáit kellene kifejeznie, és amelynek specifikus eszközei e cél előtt felmondják a szolgálatot, másrészt az abszolút transzcendenciára irányuló művészetnek, amely a valóság rothadási folyamatának, szétbomlásának hű kifejezése, és ezért éppen mint művészetnek kell önmagát felbomlasztania. Ezért a barokk nála „roppant művészetellenes szubjektivitásként" jelenik meg, amely „a szubjektív elem teológiai esszenciájával" egyesül. (Mindjárt kimutatjuk, amit másutt már Heidegger filozófiájának kapcsán bebizonyítottunk, hogy az ilyen „vallásos ateizmus" az irodalomban is szükségképpen teológiai jellegű.) A romantika és még magasabb szinten a barokk felismerte ezt a problematikát, s ezt a tudásukat nemcsak teoretikusan fejezték ki, hanem művészileg (allegorikusan) is. „A kép – mondja Benjamin – az allegorikus intuíció mezején töredék, rúna. Szimbolikus szépsége elillan, mivel reátalál a hittudomány fénye. A totalitás hamis

fénye kialszik. Az eidosz ugyanis kilobban, a hasonlat elpusztul, és elszárad benne a kozmosz."

Mindez a legmesszebbmenőkig kihat a művészi megformálásra. Benjamin rendíthetetlenül le is vonja a következtetéseket: „Minden személy, minden dolog, minden viszony tetszés szerint jelenthet mást is. Ez a lehetőség megsemmisítő, de igazságos ítéletet mond ki a profán világ fölött: az jellemzi, hogy olyan világ, amelyben szigorúan véve nem sok múlik a részleteken." Benjamin természetesen teljesen tisztában van azzal, hogy a részleteknek ez a kicserélhetősége és jelentéktelensége semmiképp sem jelenti azt, hogy nem is léteznek. Ellenkezőleg. Éppen a modern művészetben, amelyre fejtegetései végső soron céloznak, a részletek gyakran rendkívül erős, szuggesztív érzéki erővel rendelkeznek; főként Kafkánál. Ez azonban nem zárja ki, mint ezt a tudatos szándékai szerint korántsem allegóriára beállított Musilnál láttuk, a tények állandó leértékelését, önkényét, tetszés szerinti kicserélhetőségét. Az avantgardista irodalom úgy véli, hogy éppen ennek segítségével fejezheti ki világképe leglényegét. De ez az ábrázolás, Benjamin szavaival élve, „egyszerre lépteti elő és fokozza le" a világot. A részletek kicserélhetetlensége világnézetileg azon a meggyőződésen alapul, hogy a világ végső soron immanensen értelmes, érzékletes, és az emberek számára nyitva áll és megérthető. Ezért a realista irodalomban minden részlet egyedi, mélyen személyes lényegétől elválaszthatatlanul, egyúttal tipikus is. De a modern allegória és az alapjául szolgáló világnézet megszünteti a tipikusságot. Azáltal, hogy szétszakítja a világ immanens összefüggéseit, a részletet a puszta partikularitás szintjére szorítja vissza. (Itt ismét láthatóvá válik az avantgardista irodalom és naturalizmus összefüggése.) Mivel azonban a részlet – most már allegorikus, kicserélhető mivoltában – közvetlen, noha paradox módon összefügg a transzcendenciával, így hát tisztán transzcendenciára törő absztrakcióvá változik át. Az avantgardista irodalom különössége ebből a szempontból abban rejlik, hogy a konkrét tipikusságot elvont partikularitással akarja pótolni.

Az utolsó megjegyzések, amelyek persze következtetéseikben és főként az értékelés terén már túlmutatnak Benjaminon, esszéisztikus paradoxonát az esztétika és kritika közvetlen kifejezésévé változtatják át, tehát egészen közvetlenül az avantgardizmusra céloznak. Ezzel azonban korántsem térünk el teljesen gondolatmenetétől, amely – esszéisztikus kerülőutakon, ellentétes értékskálával – ugyanezt a gondolatot fejezi ki. Más összefüggésben olyan egyértelműen fejezi ki magát,

hogy azt hihetjük: a barokk álarca lehull a földre, és láthatóvá válik az avantgardizmus halálfeje. Benjamin ezt mondja: „Az allegória az ürességbe fut. A teljesen gonosz létezik csak benne, amelyet mint maradandó mélységet tartalmazott, egyes-egyedül allegória már, mást jelent, mint ami. Mégpedig pontosan annak nem-létét jelenti, amit bemutat."

Benjamin paradoxona az, hogy eredetien és merészen vázolja fel a barokk szomorújáték esztétikai sajátosságát, és – éppen amikor eléri a célját – megszüntet minden esztétikát, és e paradoxon, mint már kimutattuk, a legbensőségesebben kapcsolódik korunk avantgardista irodalmához, kiváltképpen legnagyobb költői alakjához, Franz Kafkához. Amikor az ő alkotásaiban az allegorikus művészet prototípusát látjuk, akkor a legtávolabbról sem gondolunk Max Brod fejtegetéseire, aki Kafka műveinek direkt, vallásos-allegorikus jelentést akar tulajdonítani, a régi, hagyományos értelemben, noha modern körítéssel ellátva. Az ilyen fejtegetéseket maga Kafka cáfolja meg, aki állítólag éppen Broddal szemben kijelentette: „Nihilista gondolatok, öngyilkos gondolatok vagyunk az isten fejében." És a továbbiakban Kafka elutasítja e szemlélet gnosztikus jelentését, azt, hogy isten egy gonosz demiurgosz: „világunk csak isten rosszkedve, így rossz nap". De amikor Brod valamiféle reményt akar levezetni ebből, Kafka ironikusan leinti: „Ó, remény van elég, végtelen sok a remény – csak nem a mi számunkra." Ezek a szavak, amelyeket Benjamin idéz Kafkáról írott érdekes esszéjében, nagyon pontosan világítják meg azt a szellemi helyzetet, amelyből művei létrejöttek: „Legmélyebb élménye világunknak, az emberek világának, a jelenkori polgári ember világának tökéletes, minden reményt kizáró értelmetlensége." Ennyiben Kafka – mindegy, hogy elismeri-e – ateista. Persze: modern polgári fából faragva, mivel istennek az emberi világból való eltávolítását nem felszabadulásnak fogja fel, mint Epikurosz vagy a forradalmi polgárság ateistái, hanem úgy érzi, isten elhagyta a világot, az élet vigasztalan, minden emberi célkitúzés értelmetlen ebben a világban. Jacobsen *Niels Lyhné*je volt az első regény, mely költőileg ábrázolta az ateista polgári értelmiségnek ezt a helyzetét. A mai vallásos ateizmus ideológiai gyökerei egyrészt oda nyúlnak vissza, hogy a hitetlenség elvesztette társadalmi, emberfelszabadító pátoszát: a kiürült ég mint a gyász tárgya csak a megújulásban már nem reménykedő emberi világ kivetített képe. Másrészt, e helyzet következményeképpen a vallásos ateizmus onnan táplálkozik, hogy a vigaszra és megváltásra sóvárgó vallásos vágy az isten nélküli

világban változatlanul cleven marad, és teljes intenzitását az így létrejövő semmi felé zúdítja.

Kafka istene, *A per* magasabb bírái, a *Kastély* valódi várnagyi hivatala a kafkai allegória transzcendenciáját: a Semmit képviseli. Minden e felé mutat, minden csak benne kaphatna értelmet, mindenki hisz létezésében és mindenhatóságában, de senki sem ismeri, még csak azt sem sejti, hogy miként lchetne megközelíteni. Ha van itt isten, akkor ez a vallásos ateizmus istene: az Atheos absconditus. Az ábrázolt valóságban csak az alantas szervek ellenséges nyüzsgése tapasztalható: brutálisak, megvesztegethetőek, igazságtalanok, bürokratikusak és pedánsak, egyúttal azonban megbízhatatlanok és felelőtlenek is. A kapitalista társadalom képe ez (némi osztrák helyi színezettel). Az allegória itt abban rejlik, hogy e réteget és tőle függő, neki kiszolgáltatott áldozatát nem konkrét valóságnak ábrázolja, hanem annak a nihilnek, annak a transzcendenciának az időtlen visszfényeként, amelynek – noha nem létezik – minden egyes létet meg kell határoznia. A kafkai világ rejtett-nemlétező istene így kísérteties színezetet kap, mert mint nemlétező alapjává válik minden létezésnek: így lesz a részleteiben borzongatóan igaz valóság kísértetiessé e függőség árnyéka miatt. A transzcendenciának – az érthetetlen „semmítő Semminek" – csak arra van hatalma, hogy az adott valóságot mint az emberi együttélés „facies hippocraticá"-ját rágalmazza meg.

Éppen ezért Kafkánál éri el csúcspontját minden ábrázolt mozzanat elvont partikularitása, amely – mint már kifejtettük – az allegorizálás esztétikai következménye. Kafka ragyogó megfigyelő, sőt több ennél: oly mélyen érinti a világ kísértetiessége, hogy nála a legegyszerűbb hétköznapi jelenet is a borzongató, lidércnyomásos jelenvalóság evidenciáját ölti fel. Egyúttal azonban igaz művész is, aki nem elégszik meg a közvetlenül adott felszín átérzett élettényeinek egyszerű felidézésével. Mindig tudatában van a művészi általánosítás szükségszerűségének. De mit vonatkoztat el? És hogyan? A mindennapi élet mozzanatait, amelyeket ő maga, az allegorizálása, a transzcendens nihilje semmiséggé értékelt le. És éppen e miatt az allegorikus transzcendencia miatt nem térhet rá a realizmus útjára: nem emelheti a rá oly szuggesztíven ható egyedit a tipikusság különlegességének fokára. Ellenkezőleg: éppen partikularitását, a saját maga által semmisnek elismert, partikuláris hic et nuncját emeli közvetlenül egy teljesen tartalmatlan, mert a Semmi álláspontjáról meghatározott elvontság híg levegőjébe. Ezért nem törekedhetett – nagy felidéző ereje, magasrendű művészi

tudatossága ellenére sem – a realizmushoz hasonlóan az egyediség és az általánosság közti érzéki-érzékletes középre. Arra kell törekednie, hogy a partikularitást a maga pillanatnyi partikularitásában közvetlenül, tisztán formálisan (a tartalom általánosítása nélkül) emelje a legmagasabb fokú elvontságig. Éppen ez az allegória tartalom meghatározta művészi oldala. Ebben a tekintetben Kafka korunk egész – lényegében allegorizáló – avantgardizmusát példázza. Itt nem a közvetlen tartalmakról, a specifikus artisztikus-formai írásmódról van szó, hanem erről a formával és tartalommal kapcsolatos végső világnézeti állásfoglalásról. Beckett vagy Joyce, Musil vagy Benn – ki-ki a maga módján – a megfelelő partikularitást fejezi ki.

Ha az – érthetőség okából – eddig elszigetelten vizsgált mozzanatokat most egy végső soron egységes, noha sok variációt felmutató tendencia mozzanataiként vesszük szemügyre, látni fogjuk, hogy nemcsak a hagyományos formákat kellett szétfeszíteniük, ahogy a különféle irányzatok vélték, hanem ezen messze túlmenően az általánosságban vett irodalmi formákat is. Ez nemcsak Joyce, az expresszionizmus, a szürrealizmus esetében igaz, ahol ez a helyzet nyilvánvaló. André Gide formai szempontból egyáltalán nem forradalmi, világnézetének tartalma azonban arra kényszeríti, hogy szétfeszítse az általában vett irodalmi formákat. *Pénzhamisítók*jait regénynek szánta. Döntő elgondolásában azonban az avantgardista kettős talajon áll, mivel a regényt magában a regényben szereplő hősnek kell megírnia. Tartalmilag azonban Gide itt arra kényszerül, hogy íróilag megmutassa: ezen az alapon regény, esztétikailag megformált írásmű nem jöhet létre. Az esztétikum önfelbomlasztása, amelynek elméleti bizonyítása Benjamin nagy érdeme, itt gyakorlatilag-irodalmilag valósult meg.

A SZOCIALISTA REALIZMUSRÓL[3]

A szocialista realizmus mindenekelőtt: realizmus.

Persze a realizmus fogalmát sem szabad a mai torzításokkal és szűkítésekkel értelmeznünk. Realizmuson, igazában, a valóság lényeges vonásainak íróilag igaz visszaadását értjük. S a hangsúly tartalmilag azon van, hogy az írónak a csakugyan lényeges vonásokat kell eltalálnia és ábrázolnia. Formailag pedig az a követelmény, hogy az író eleven,

közvetlen, életüket kisugárzó embereket ábrázoljon, hogy az emberi élet lényeges tényezői teljesen feloldódjanak az egyén sorsában. S emellett mindegy, hogy az íróilag ábrázolt világ megjelenési formái a társadalom életének jelen vagy elmúlt megjelenési formáival összeesnek-e vagy sem.

Tehát a realizmusnak olyan meghatározásáról van szó, amely szerint Homérosz és Szophoklész, Dante és Rabelais, Cervantes és Shakespeare, Goethe és E. Th. A. Hoffmann, Puskin, Balzac, Tolsztoj és Gorkij a realizmus különböző történeti áramlatainak és etapjainak képviselői ugyan, de mégis valamennyien a nagy realizmust képviselik.

Már ebből következik, hogy a szocialista realizmus nem lehet valami hirtelen és hallatlan újdonság, nem valami radikálisan új, nem szakítás a megelőző kultúrfejlődéssel. Aki a szocializmus tényleges fejlődésében ilyesmit vár, az nemcsak az irodalom és művészet, hanem a kultúra összes területein csalódik. Lenin a kultúra egész területén szenvedélyesen tiltakozott az ilyen felfogás ellen. A szocializmus győzelme forradalmi aktus ugyan, mert az uralkodó osztályok hatalma csak fegyverrel törhető meg, s a szocialista ökonómia alapjait is csak forradalmi aktussal, a termelő eszközöknek a kizsákmányolók kezéből való kiragadásával lehet megalapozni, de már a továbbfejlesztés, az ökonómia szocialista elemeinek gyarapítása hosszadalmas, komplikált, ellentmondásos folyamat.

A szocialista kultúra annak az embernek a kultúrája, aki az új ökonómiát, az emberiséget a kizsákmányolás jármától megszabadító ökonómiát megteremti, azé az emberé, akit magát is átalakít az újonnan keletkező társadalmi lét. A szocialista kultúra csak a felszabadított emberi társadalom reális átalakulási folyamatának eredménye lehet. E folyamat vezetése és célkitűzése tehát nem jelentheti már kész receptek átvételét, egy előre kiagyalt kultúra megvalósítását.

A szocialista kultúra az ökonómia reális talaján fejlődik, a szocialista társadalmi lét reális talaján, s ahogy gazdaságilag az emberiségnek a természet meghódítása területén tett összes tapasztalatait összefogja, elsajátítja, magasabb fokra emeli: éppúgy cselekszik a kultúra területén is.

A gazdasági tevékenység és a kultúra gépies szétválasztása, mely az imperializmus periódusaiban a civilizáció és a kultúra ellentétének jelszava alatt lett átmeneti divattá, a történet valamennyi fokozatára nézve objektíve helytelen, a ténynek meg nem felelő. De különösen hamis a szocializmust illetően, amelyben a termelőmunka és a szellemi

tevékenység szoros összefüggése, a testi és szellemi munka különbségének a megszüntetése: a kultúra speciális jellegét teszi. Ezért kritizálta Lenin elejétől fogva a legélesebben azt a tendenciát, mely a hatalom meghódítása után mesterségesen akart egy „még sohasem létezett" specifikus proletárkultúrát kitenyészteni. (Lenin harca az úgynevezett „proletkult" ellen.)

A szocializmus fejlődésének eme tényeiből következik az, ami a kapitalista világban élő sok irodalombarátot meglep, hogy ti. az irodalmi és művészi haladás a szocializmus országában nem úgy történik, hogy a művészet klasszikus tradícióit beszüntetjük, hanem ellenkezőleg, úgy, hogy sokkal jobban kultiváljuk és propagáljuk őket, mint bármikor és bárhol másutt, s a nép szellemi tulajdonává tesszük. Ez azt jelenti, hogy hadat üzenünk az imperialista korszak „legújabb" művészi fejlődésének.

Pedig az imperialista korszak művészetének avantgárdája állandóan forradalmi jelszavakkal lép fel. Meg akarja semmisíteni a régi művészetet, mely állítólag minden mai aktualitását elvesztette, s állítólag az új ember művészetének akadályává lett. Ez a tendencia leghangosabban az expresszionizmusban, a futurizmusban, a dadaizmusban s még egy néhány izmusban nyilatkozik meg.

Ez a meglepő tény, mely első pillantásra azért látszik még meglepőbbnek, mert a múlt jelentékeny írói közül sokan (politikai és szociális felfogásukban) konzervatívok, sőt reakciósok voltak, ez a tény érthetővé válik, mihelyt a realizmus előbbi meghatározására gondolunk, és az imperialista korszak irodalmát a valóságos realizmus szempontjából kritika alá vetjük.

Magától értetődő, hogy a szocialista társadalom embere realista irodalmat követel. Mert egy olyan társadalomban él, melyet a saját keze munkájával gyúr újjá, olyan társadalomban, mely – mert saját szabad tevékenységének tudatos terméke – nem állhat idegenül és ellenségesen vele szemben, mint ahogy az osztálytársadalmak dolgozóival saját társadalmi környezetük igenis szemben áll.

De a szocialista társadalom embere nemcsak a saját társadalmi világát hozza létre, hanem szakadatlan, viharos fejlődésben is van, napról napra a növekedés meglepő problémáit veti fel, amiket meg kell oldania, s amiket meg is tud oldani. Ilyen társadalomban nincs szociális alap a társadalmi törvényszerűség igazságának, a társadalmi fejlődés igazságainak, a már társadalmasított ember társadalmi sorsát illető igazságoknak a takargatására. Minél kíméletlenebbül leplezi le az iro-

dalom a társadalmi fejlődés legmélyebb okait, annál nagyobb hasznára van a szocializmus emberének, s az író a szocialista építkezésnek annál hasznosabb tényezője. A szocializmus irodalma tehát társadalmi szükség alapján realisztikus.

Az imperialista korszak avantgardista irodalma ellenben társadalmi szükség alapján fejleszti ki a realizmus legyöngítésére irányuló tendenciát, sőt válik egyre fokozottabb mértékben antirealistává. Az imperialista kapitalizmus a maga céljainak veti alá a hivatalos művészet és irodalom nagy részét. Rájuk kényszeríti, hogy a polgári társadalmat apológiával szépnek tüntessék fel, hogy ellentmondásait és rémségeit eltitkolják. Az imperialista korszak hivatalos irodalmában a hazugság az úr.

Érthető, hogy az intelligencia legjobbjai ellene fordulnak az irodalom és kultúra tönkretételének. De az imperializmus viszonyai között az opponáló intelligenciának csak egy aránylag kis része jut el a művészileg világos demokratikus oppozícióig, s tudja oppozícióját, kora társadalmi embertelenségének valóban realisztikus leleplezése formájában, irodalmi kifejezésre juttatni. (E kevesek közé tartoznak Romain Rolland, Thomas és Heinrich Mann és mások, nem sokan.)

Az opponáló értelmiségnek többsége csak a hanyatlás közvetlen tünetei ellen fordul: a jelenkor irodalma és művészete ellen, a klasszikusok lebecsülése ellen. De ennek az irodalomnak jogos gyűlöletéből, ha ez az oppozíció az irodalmi kereteken belül megreked, kinő az a kísérlet, hogy az opponáló írók a hanyatlást „a forma forradalmával" akarják feltartóztatni. Az így keletkező, egymást gyorsan váltogató irányok, noha szubjektíve becsületes szándék szüli őket, csak odáig jutnak, hogy vagy gyöngébb realizmussal ábrázolják a társadalmat, vagy jelenségeinek felületes, közvetlen fényképét adják (mint a naturalizmus), vagy, a lázadó szubjektivizmus túlzásain keresztül, teljesen elfordulnak a realizmustól (mint az expresszionizmus, a szürrealizmus és más izmusok).

Ha figyelmünket korunk művészetének fő irányzataira fordítjuk, érthetővé válik a szovjet irodalom elméletének és gyakorlatának az első pillantásra meglepő viszonya a múlthoz és jelenhez. A valóságos realizmus felé fordulás a szovjet élet belső szükségéből ered. A szocialista periódus kezdetének kulturális viszonyai hozzák magukkal, hogy az első kapcsolat a jelen irodalmának területén jön létre. De minél jobban fejlődik az írókban, az élet viharos követelései nyomán, a valóságos realizmus tendenciája, minél erősebb az új, mind nagyobb a

dolgozó olvasó-közönségben a realizmus vágya, annál inkább válnak a közvetlen jelen irodalmi stílusa, kifejező eszközei, művészi tendenciái megannyi akadállyá.

Ezzel párhuzamosan fedezi fel, író és olvasó egyaránt, azt a támogatást, melyet ez irányban a múlt irodalma nyújt. Ez a fejlődés a Szovjetunióban annál gyorsabb és könnyebb, mert itt, a kapitalizmus kései kibontakozása következtében, a polgári demokratikus forradalomnak csaknem közvetlenül a szocialista forradalomba való átcsapása következtében, az irodalmi nagy realizmus hagyományai még sokal elevenebbek, mint a nyugati országokban. Makszim Gorkij, a kor legnagyobb és legnépszerűbb írója, egyszersmind örököse és folytatója a világirodalom és az orosz irodalom nagy realista hagyományainak (Puskintól Tolsztojig), és egyszersmind megalapítója és első klasszikusa a szocialista realizmusnak. A klasszikus realizmus ily módon megkönnyítette a realista tendenciák megerősödését a szovjet irodalomban.

De természetes, hogy egy ilyen folyamat nem egyenesvonalúan, nem akadálytalanul és nehézségek nélkül játszódik le. A szocialista élet fejlődési dialektikája beleoltja ugyan a realizmust íróba és olvasóba, de persze sok olyan író van, akiben még benne vannak a polgári hanyatlás ideológiai maradványai, akik tehát csak nagy erőfeszítéssel tudnak tőlük megszabadulni.

Az irodalmi irányharcok a szovjet irodalomban azonnal érthetőkké válnak, mihelyt látjuk, hogy ezek a harcok: a realizmusért vívott harcok. E harcok folyamán a realizmus fogalma mind mélyebb és világosabb megértésre talál, az ellenállás a realizmussal szemben mindegyre gyöngül. Az 1936-ban a Szovjetunióban lefolytatott nagy vita (formalizmusról és naturalizmusról), az akkori kemény harc az üres és absztrakt szubjektivizmus és a halott és absztrakt objektivizmus ellen: tetőpontja volt ennek a küzdelemnek.

Nem volna helyes azt hinni, hogy a nagy realizmus elvei a szovjet irodalomban most már teljesen győztek, hogy a kapitalizmus ideológiai maradékai az irodalmi területről teljesen eltűnnek. Még ma is vannak a szovjet irodalomban erős irányharcok, de most már az jellemzi őket, hogy nem a realizmus mellett vagy ellen megy a harc, hanem olyan konkrét kérdések körül, melyek mind a realizmus fejlesztésére, megítélésére vonatkoznak.

Ezek az irodalmi harcok szoros összefüggésben vannak az irodalomtörténet és az irodalomelmélet ellaposításának beszüntetésével, a vulgáris szociológia elméleti összezúzásával. Az a vulgáris felfogás, hogy

az irodalmi mű az író osztályhelyzetének gépies terméke, nem a marxizmus talaján nőtt, hanem a polgári hanyatlásén. (Taine az egyik apja ennek a teóriának.) A realista irodalom fejlődése megmutatta, hogy ez a „teória" sem a művészet társadalmi jelentőségét, sem az igazi realizmus művészi problémáit földeríteni nem tudja, hogy a kritika területén csak a polgári hanyatlás védelmét, az irodalom feladatainak leszűkítését hozza magával.

Ezért nem véletlen, hogy az utolsó nagy kritikai hadjárat e teória ellen párhuzamosan haladt a formalizmus és naturalizmus elleni harccal, mely szintén 1936-ban játszódott le. Természetes, hogy ezek a viták még nincsenek végleg befejezve.

A szocializmus győzelme a Szovjetunióban a realizmus győzelmét jelentette az irodalomban, a valóság hű ábrázolásának nagy tradícióit újította fel, az eddigi emberi történet nagy irodalmi eredményeinek összefoglalását és kiszélesítését. A szocialista realizmus örökségül átveszi mindazt a jelentékenyt és haladót, amit az emberiség története eddig létrehozott. A szocialista realizmus nem „radikális újítás", mint ahogy a rövid életű divatos izmusok magukról képzelik, hanem az irodalom világtörténetének egy etapja.

A KÜLÖNÖS MINT AZ ESZTÉTIKA KÖZPONTI KATEGÓRIÁJA[4]

Goethe felfedezése tehát látszólag jelentéktelen: annak a mozgásnak, amelyben a művész visszatükrözi az objektív valóságot, megállása, megrögződése, alakká-válása a különösnél, nem pedig – mint a tudományos megismerésben, konkrét céljai szerint – az általánosnál vagy az egyesnél. A mindennapi gyakorlattal kapcsolatos megismerés bárhol megrögződik, konkrét gyakorlati feladata szerint. A tudományos megismerés, illetőleg a művészi alkotás (éppígy a valóság esztétikai befogadása, pl. a természeti szép élményében) az emberiség hosszú történeti fejlődése folyamán a szélsőségeknél vagy a középen differenciálódik. Ilyen folyamat nélkül sohasem jött volna létre e területek tulajdonképpeni specializálódása, fölényük a mindennapi élet közvetlen gyakorlatával szemben, amelyről lassanként nőtt ki mind a kettő.

Ez emberi működési területek sajátosságának kidolgozása szükség-

képp megtévesztő eredményekhez vezetne, ha nem ragaszkodnánk ahhoz, hogy mind a három esetben ugyanaz az objektív valóság tükröződik vissza, mégpedig nemcsak tartalmilag ugyanaz, hanem formáiban, kategóriáiban is. Természetesen a hosszan és sikeresen keresztülvitt specializálódás odavezet, hogy különösen differenciált – természetes és mesterségesen teremtett – felvevő szervek alakulnak ki, amelyek a mindennapi élet közvetlen gyakorlata számára elérhetetlen dolgokat, formákat, összefüggéseket stb. vesznek észre. Itt nemcsak azoknak az eszközöknek egész technikájára gondolunk, amelyek a gazdasági termelés, a technika és a természettudományok fejlődésével keletkeznek, hanem a természetes felvevő szervek továbbfejlődésére is a munkának egyre differenciáltabb igényei stb. következtében, ama termékenyítő kölcsönös viszonyok következtében, amelyek a tudománynak és a művészetnek, a munkának és a mindennapi gyakorlatnak az embereket előbbrevivő eredményei között kialakulnak. Az a differenciálódás tehát, amelyet a társadalmi-történelmi fejlődés hoz létre, nem szigeteli el az egyes magatartásmódokat egymástól; ellenkezőleg: minél erősebb a specializálódás, annál erősebb lehet termékeny kölcsönös viszonyuk, kölcsönös előmozdító hatásuk egymásra, ha nem nyúl bele zavarólag a társadalmi szerkezet, mint pl. a kapitalista munkamegosztásban.

A materialista szakítás az idealista filozófiával épp ebben a közös objektív valóság elsőbbségéhez való ragaszkodásban jut érvényre. A szubjektív idealizmus szerint a valósággal szemben való mindenkori magatartás úgynevezett aprioritásaiból mindig egészen sajátos, egymással összehasonlíthatatlan „világok" keletkeznek; így különösen pregnánsan Simmelnél. A dialektikus felfogás a materializmuson belül tehát egyrészt ragaszkodik a visszatükrözött világnak ehhez a mind tartalmi, mind formai egységéhez, másrészt azonban hangsúlyozza a visszatükrözésnek nem mechanikus, nem fényképszerű jellegét, azt az aktivitást, amely megilleti a szubjektumot a társadalmilag meghatározott, a termelőerők fejlődése által létrehozott, a termelési viszonyok által módosított kérdésfeltevések és problémák formájában, a visszatükrözés világának konkrét felépítésében.

Csak ebben az összefüggésben fogható fel helyesen az esztétikai visszatükrözés sajátszerűsége. A tartalom és forma közösségénél, mint láttuk, az egyediség, különösség és általánosság kategóriáinak közösségéről is van szó. Mégpedig nemcsak együvétartozásukban, nemcsak sorrendjükben, hanem – általánosan szólva – abban is, hogy ezek a kategóriák objektív értelemben állandó kölcsönhatásban állanak egy-

mással, állandóan átcsapnak egymásba; szubjektív értelemben abban, hogy a szüntelen mozgás a valóság visszatükrözésének folyamatában az egyik szélsőségtől a másikhoz vezet. Ezen az utóbbi mozgáson belül fejeződik ki mármost az esztétikai visszatükrözés sajátossága. Míg ugyanis az elméleti megismerésben ez a mozgás mind a két irányban, valóban az egyik szélsőségtől a másikhoz megy, a közép pedig, a különösség, mind a két esetben közvetítő szerepet játszik, addig a művészi visszatükrözésben a közép szó szerint középpé, gyűjtőponttá lesz, ahol összpontosulnak a mozgások. Itt tehát van mozgás mind a különösségből az általánossághoz (és vissza), mind a különösségtől az egyediséghez (és ugyancsak vissza), s mind a két esetben a mozgás a különösséghez a lezáró mozgás. Az esztétikai visszatükrözés éppúgy, mint a megismerésszerű, a valóság totalitását akarja kibontakozott tartalmi és formai gazdagságában megragadni, feltárni és sajátos eszközeivel reprodukálni. Azzal mármost, hogy az imént vázolt módon határozottan megváltoztatja a szubjektív menetet, minőségi változásokat hoz létre a világ tükörképében. A különösség immár megszüntethetetlen rögzítést nyer: rajta épül fel a műalkotások formavilága. Megváltozik a kategóriák kölcsönös átcsapása és átmenetele egymásba; mind az egyediség, mind az általánosság mindig a különösségben megszűntenmegőrizve jelenik meg.

Itt persze újra hangsúlyozni kell egy korlátozást a visszatükrözés minden fajának egységességére vonatkozóan: az a tendencia, amelyet a megismerés elemzésében kiemeltünk, hogy ti. a folyamat egyre tovább hajtja az általánosság határait és az egyediség határait is, az esztétikai visszatükrözésben is hatékony. A művészeteknek nem volna történetük, ha az élet megváltozásával nem tolódnának ki tovább a megismert világ határai, megismerhetőségének eszközei a művészetben is. Míg azonban a megismerésszerű visszatükrözésben itt folytonos és újra meg újra folytatható fejlődés kezdődik, addig az általánosság és egyediség megszüntetése a különösségben (végső soron: viszonosság nélkül, noha a formálás előkészítő folyamatában ez magától értetődően lehetséges és szükségszerű) az emberiség fejlődésének mindenkori fokát rögzíti meg az emberi tudat számára. Továbbfejlődés persze magában véve lehetséges és szükségszerű. Ámde igazi művészi formálás, egy fejlődési szakasznak optimálisan kidolgozott, alakított különössége megőrzi – művészi – érvényességét akkor is, ha összes építőelemeit a művészet formaadásában és technikájában rég túlhaladta a fejlődés. A megközelítés folyamata itt sajátos hangsúlyt kap: a magasabb szakasznak nem

kell mindig közvetlenül a megelőzőt folytatnia, ahogy rendszerint a tudományban történik, hanem – felhasználva minden tapasztalatot, amely a művekben és az alkotási folyamatokban felhalmozódott – bizonyos értelemben mindenkor elölről kezdi. A valóság esztétikai visszatükrözésének ezt a sajátosságát arra használja fel a filozófiai reakció, hogy irracionalisztikusan misztifikálja a művészetet. Fejtegetéseink azt mutatják, hogy az alkotó tevékenységnek és a művészet egzisztenciájának minden specifikus sajátossága teljesen racionálisan – persze dialektikus értelemben racionálisan – a visszatükrözés folyamatából vezethető le.

Ami mármost a két szélsőségnek, az általánosságnak és az egyediségnek a különösségben való megszűnését illeti, a visszatükrözésnek helyesen felfogott elmélete ismét azt mutatja, milyen alapvetően hamis a művészetnek minden irracionalista, észellenes elmélete. Mindenekelőtt ez a megszűnés sohasem jelent eltűnést, hanem mindig megőrzést is. Ezt mindenekelőtt, tekintve az általánosság szerepét az esztétikai visszatükrözésben, különösen ki kell emelni. Minden jelentős művészet intenzív módon számot vet korának minden nagy problémájával; csak a dekadencia korszakaiban térnek ki e kérdések elől, s ez részint abban nyilvánul, hogy a művekből hiányzik az igazi általánosság, részint abban, hogy pusztán kimondják a művészileg még nem szüntetett – tartalmilag hamis és eltorzított – általánosságokat.

Persze – s ez túlvezet mostani fejtegetéseink keretén – az általánosságnak ez a megszűnése a művészi különösségben korszak, műfaj, művészegyéniség szerint a legkülönbözőbb formákat ölti. A lírában a patetikus szubjektív átéltség formáját kaphatja, másrészt, mint a drámában, objektivizálóan teljesen felszívódhatik alakokban és helyzetekben. Bizonyos csupán az, hogy a legmélyebb forrása az ilyen művészi általánosításnak, végső soron magának az életnek, a konkrét életjelenségeknek objektív általánosítása. Természetesen sok jelentős művésznél fontos szerepe van annak, hogy a tudománytól és filozófiától kapnak segítséget. De az csak akkor igazán termékeny, ha nem mint kész, mint készen alkalmazandó elmélet jelenik meg, hanem mint eszköz az élet jelenségeinek mélyebb, gazdagabb, sokoldalúbb felfogására. Dobroljubov, akinek senki sem vetheti szemére, hogy túlbecsülte a művészet autonómiáját, azt mondja erről: „Azokat az igazságokat, amelyeket a filozófusok csak az elméletben sejtettek előre, a zseniális írók az életben tudták megragadni és hatásukban tudták ábrázolni. Mint az emberi tudat legmagasabb fokának legtökéletesebb képviselői, bizonyos korszakban ebből a magaslatból tekintették át és jelle-

mezték az emberek és a természet életét ... Egyébként ez rendszerint nem úgy történik, hogy az író átveszi a filozófus eszméit s azután érvényesíti a maga műveiben. Nem, mind a kettő önállóan cselekszik, mind a kettő ugyanabból az ősforrásból indul ki, a valóságos életből, csakhogy különböző módon fognak hozzá a dologhoz."[5] Ez azt jelenti, hogy a magas művészet eszmetartalom tekintetében nagyon jól elérheti a legprogresszívabb, a leghatározottabban a jövőbe mutató színvonalat, anélkül, hogy bármit is veszítene művészi sajátosságából és önállóságából.

A különösség viszonya az egyediséghez a megszüntetés örök folyamata, bizonyos értelemben a megőrzés mozzanatának még erősebb hangsúlyozásával. Engels érinti ezt a kérdést Minna Kautskyhoz intézett levélbeli bírálatában: „Mindenki típus, de egyúttal meghatározott egyes ember is, egy »ez«, mint az öreg Hegel kifejezi magát, s így kell lennie."[6] Ennek a követelménynek szükségszerűsége, hogy az egyediséget a különösben megszüntetve meg kell őrizni, tulajdonképp benne foglaltatik már fenti fejtegetéseinkben: ha bármilyen jelenségnek mint jelenségnek közvetlenül ki kell fejeznie az alapját alkotó lényeget, ez lehetetlen az egyediség megőrzése nélkül. Mindamellett elengedhetetlennek látszik, hogy valamivel közelebbről megvilágítsuk ennek az egyediségnek megszüntetett jellegét. Mert kétségtelen, hogy az egyediségnek mind a folyton változó, mind az állandó vonásai egyrészt közvetlenségükben egyenértékűek, másrészt azonban rendkívül különböző a magatartásuk az alapjukul szolgáló közvetítésekkel szemben, amelyek által minden egyediség viszonyban van a különösséggel és általánossággal. Ha tehát az egyedinek a maga igazságában kell kifejeződnie, akkor ezeknek a gyakran nagyon elágazódott közvetítéseknek kell jogukhoz jutniok, belső súlyuk szerint kell érvényesülniök. Az ilyen szerkezeti eltolódás az egyediségen belül azonban egyúttal megszűnését, a különösbe (meghatározottba, tipikusba) való emelkedését jelenti. Minél nagyobb a művész ember- és világismerete, minél több ilyen közvetítést fedez fel, s ha szükséges, követ a legszélsőbb általánosságig, annál határozottabb ez a megszüntetés. Minél nagyobb az alakítóereje, annál érzékelhetőbben fogja a felfedett közvetítéseket egy új közvetlenségbe visszavezetni s ebben szervesen összpontosítani: az egyediségből különöst fog formálni.

Itt is mutatja a művészet fejlődése, hogy az ezekben az összefüggésekben megkívánt helyes dialektika nagyon különbözőképpen érvényesül. Már Arisztotelész fejlődést állapít meg a jambikus költőktől a ko-

médiáig; ez a fejlődés abban nyilvánul, hogy már nem egyes emberek, hanem tipikus tulajdonságok lesznek a szatíra tárgyává. Az egyediségnek ez a fogalma – a mítoszi, mondai, történeti stb. egyéniségekre vonatkozó „névadás" az arisztotelészi terminológiában – még a *Hamburgi dramaturgiá*ban is nagy szerepet játszik. Esztétikai tekintetben magától értetődően nem a megjelölésen múlik a dolog: teljességgel lehetséges egy meghatározott egyén szatirikus alakítása az egyediségnek minden vonásával úgy, hogy mégis megtörténik egyediségének felemelése a különösbe (tipikusba); a tipikus megjelölés önmagában semmiképp sem biztosítja a különösbe való valóságos felemelést. Itt is az egyes tartalmában végbemenő mozgás a döntő, vajon ti. azok a meghatározások, amelyek az egyest objektív kölcsönös viszonyok által összekötik a világgal, a társadalommal, e közvetítő jelleg megőrzése mellett visszavétetnek-e az új különösségbe s megőrződnek-e benne. Ismét a dekadencia korszakai azok, amelyekben elvész az egyéniségnek e gazdagabb meghatározottsága. A dekadencia elmélete és gyakorlata persze mindig hangsúlyozza az egyediséget, s ezt fetisizálja mint páratlanságot, megismételhetetlenséget, felbonthatatlanságot stb. Valójában arról van szó, hogy a valóság visszatükrözésének szervei Gorkij szavai szerint elvesztették „szociális amalgamukat", s túlhangsúlyozzák a puszta közvetlen egyediséget, mert ezek a művészek elvesztették a képességet, hogy túlnyúljanak rajta és elérjék az igazi konkrétságot.

Guy de Maupassant nagyon érdekesen elbeszéli, hogyan nevelte őt Flaubert íróvá. A mester többek között azt mondta: „Azon múlik minden, hogy azt, amit ki akarunk fejezni, elég hosszan, eléggé figyelmesen szemléljük, hogy olyan szempontot fedezzünk fel, amelyet még senki sem látott meg és fejezett ki... Hogy leírjunk egy lángot, egy síkon álló fát, addig kell megfigyelnünk ezt a lángot, ezt a fát, amíg számunkra nem hasonlítanak már semmiféle más lánghoz, semmiféle más fához... Fel kell mutatni egy szóval, miben nem hasonlít egy konflisló ahhoz az ötven másikhoz, amely megelőzi vagy követi."[7] Ezek a fejtegetések két tekintetben érdekesek. Először is azt mutatják, hogy még jelentős és gondolkodó művészeknél is az elmélet gyakran messze elmarad a gyakorlat mögött. Ha Flaubert valóban így írt volna, ha Maupassant csak ezt tanulta volna tőle, akkor mind a kettő rég elfeledett naturalista volna. De ettől eltekintve, ezek a fejtegetések – másodszor – azért érdekesek, mert megmutatják, milyen zsákutcába vezeti az esztétikát az egyediség túlhangsúlyozása. Mert világos, hogy az, amit Flaubert az író eredetiségétől követel, épp az egyediségnek

elszigetelt nagyító-alá-vétele. A környező világgal (társadalommal és természettel) való kapcsolata, kölcsönhatása eltűnik, hogy megkapja az elszigetelt egyediségnek sajátosan jellemző vonását. Ez egyrészt sziszifuszi munka, mert a cél elérésével megsemmisülne minden művészi érdeklődés. Egy fa vagy egy konflisló (s egy ember is) csak a környezetével való kölcsönhatásaiban válik érdekessé. Másrészt azonban az artisztikus teljesítmény az irodalomban megszűnik önmagától; Hegelnek teljesen igaza van abban, hogy már a legegyszerűbb szó is általánosítást rejt magában az egyes tárgyra vonatkozóan: alárendeli legalábbis egy képzetnek, vonatkozásokat létesít stb. Flaubert energikus előnyomulása az egyediség irányában tehát – ellentétben intencióival – azt mutatja, hogy a művészet persze sohasem nélkülözheti az egyediséget, hogy szüntelenül küzdenie kell megragadásért, hogy azonban csak a különösben való megszűntsége formájában mondhatja igazán a magáénak.

Ami magát a különösséget illeti, gondolnunk kell korábbi megállapításunkra, hogy a két szélsőség (általánosság és egyediség) egyre tovább kitolt pontok, de egy meghatározott pillanatban mégis pontok, míg a különös mint közép inkább közbeeső szakasz, mozgási tér, mező. Ennek gyökeresen meg kell változnia az esztétikai visszatükrözésben, ahol a közép mint a mozgások középpontja rögződik meg. Ezzel azonban, úgy látszik, megoldhatatlan nehézség merül fel az esztétikai visszatükrözés elmélete számára; nevezetesen e középpont helyének pontos meghatározása. Ez, ha az elméleti visszatükrözés szerkezetére gondolunk, eleve megoldhatatlan feladatnak tűnik fel, mert minden választásnak – az esztétikai visszatükrözés általános álláspontjáról tekintve – önkényesnek kell látszania; nem gondolható olyan általános érvényű kritérium, amely döntést engedne meg itt.

Ezt a nehézséget azért kellett nyomatékosan kiemelni, hogy teljesen megvilágítsuk az elméleti és az esztétikai visszatükrözés elválasztását. Valójában nincs ilyen elméleti kritérium, s a művészi átfogja (elvontan tekintve) a különösnek egész mozgási terét; a középpont megrögzítése, általánosan szólva, e mozgási téren belül magában bárhol megtörténhetik. Talán úgy látszik most, hogy ezzel csak megkerültük a nehézséget, sőt mintha ez az irracionalitásba és önkénybe tolódott volna el, de semmiképp sem oldódott volna meg kielégítő módon. És valóban: mostani fejtegetéseink körében, amelyek csupáncsak az esztétikai visszatükrözésnek mintegy ismeretelméleti elemzését akarják adni, nem található semmiféle konkrét kritérium. Ezzel azonban nem követelünk

sem irracionalitást, sem önkényt, s e tisztán elvont meghatározás szükségszerűségének, párosulva egyelőre teljes tartózkodással a konkrétumban való ítélettől, még külön be kell bizonyítania jogát és termékenységét az esztétika szempontjából.

Utaltunk már arra, hogy csak a dialektikus tükrözési elmélet alapozhatja meg a valóság esztétikai visszfényének objektivitását, anélkül, hogy az alárendelés hierarchikus viszonyát állapítaná meg az elméletivel szemben, tehát anélkül, hogy tökéletlen tudást, a megismerés egy előkészítő stádiumát csinálná a művészetből. Az imént felmerült látszólagos nehézség, hogy a különösben a valóság visszatükrözésének mozgása számára szervező középpontot fel felvenni, anélkül, hogy ezt meg tudnók határozni, ismeretelméleti megalapozása az esztétikailag alakítható világ változatosságának, a művészetek, a műfajok, a stílusok stb. sokféleségének. Az esztétika ismeretelméletének azonban meg kell elégednie azzal, hogy elhárítja saját illetékességét arra nézve, hogy itt egy mindenkori konkrét kritériumot találjon. Ezzel egyidejűleg persze megállapítja azt is, hogy mivel általánosan áll a különösnek relativitása mind az általánosra, mind az egyesre vonatkozóan, ez a relativitás magában minden pontból érvényesülhet; azaz a különösség mezeje a választott középpont fölött, illetőleg alatt, onnan tekintve ellentmondás nélkül átcsaphat az általánosba, illetőleg az egyesbe, vagy helyesebben mondva, alkothatja az utat az általánossághoz, illetőleg az egyediséghez.

A felületességnél is rosszabb volna, ha pusztán formális kombinációlehetőségeket látna itt valaki. Ámbár most szükségszerűen ismeretelméleti elvontságban tárgyaljuk a kérdést, világosnak kell lennie, hogy igazi tartalma: a műalkotás viszonya a valósághoz, az a mód, szélesség, mélység stb., amellyel egy műalkotás egy *sui generis* valóságot szemléltet. Épp azoknak, akik nem formalisztikusan, hanem az élet álláspontjáról tekintik a műalkotásokat, be kell látniok: éppen itt, a középpont megválasztásában a különösség terében dőlnek el az eszmetartalom, valamint a valóságos formálás legfontosabb kérdései. Hogy tehát a visszatükrözés tanának legáltalánosabb, legelvontabb elvéből közvetlenül nem vezethető le semmiféle esztétikai elv, hátrány csupán olyan dogmatizmus álláspontjáról, amely pontosan és formálisan levezethető szabályokat akar előírni. A művészetek és egy művészeten belül a stílusok stb. sokféleségének történelmi ténye épp ezáltal – és elsősorban csakis ezáltal – nyer ismeretelméleti megalapozást.

Az imént jelzett sokféleségnek csak vázlatos rendszerezése is termé-

szetszerűen kívülesik e fejtegetések keretén. Ez az esztétika konkrét részeinek, a művészetek rendszerének, a stílusok esztétikai elemzésének stb. feladata. Itt csak néhány – példaszerűen illusztráló – utalás lehetséges, amelyek a tisztán elvi összefüggést akarják megvilágítani. Gondoljunk a dráma és epika különbségére (különösen modern regényszerű formájukban). Minden további nélkül nyilvánvaló, hogy a dráma sokkal általánosabban fogja föl alakjait és helyzeteit, mint az epika; az egyediség vonásai sokkal gyérebben, sokkal kevésbé részletezve lépnek fel benne; minden egyéni részletnek a drámában szimbolikus-tünetszerű hangsúlya van, amely az epikának sokkal csekélyebb mértékben lehet és kell, hogy legyen sajátja. Nyilvánvaló az is, hogy itt semmiképp sincs szó e műfajok valamelyikének bárminő „fogyatékosságáról". (Természetesen mindig voltak újra olyan dogmatikusok, akik ilyen nézeteket képviseltek. De ha közelebbről tekintjük őket, kitűnik, hogy ilyen esetekben vagy naturalista igényeket támasztottak a drámával szemben, vagy formalista igényeket az elbeszélés művészetével szemben; hogy itt nem a drámai vagy az epikai költészet esztétikai lényegét kutatták ki vagy mélyítették el, hanem tendenciák mutatkoztak specifikus formáik megmerevítésére vagy felbomlasztására.) Ez rövidre fogva azt jelenti, hogy a drámának általános tendenciája, hogy a kristályosodásnak ama középpontját a különösben mint az általánossághoz közelebb esőt határozza meg, míg az epikában az ilyen középpont, úgy látszik, inkább az egyediség irányában tolódik el. Hasonló különbséget állapíthatunk meg ugyancsak a klasszikus novella és a regény között, amennyiben amaz, némileg a drámához hasonlóan, a nagyobb általánosítás irányában szokta összpontosítani valóságképét.

Az itt jelzett differenciálódás magától értetődően még rendkívül elvont. Legfeljebb tendenciális mozgásirányt jelez a különösség mozgási terén belül, anélkül azonban, hogy már kritériumot adhatna a középpont helyére nézve. És csakugyan, ha összehasonlítjuk, teszem, Shakespeare drámáját Racine-éval, a görög tragédiát a modern polgári drámával, akkor – a mozgásirányoknak a műfajelmélet által megállapított általános különbségén belül – ugyancsak széthajló tendenciákat találunk: Racine sokkal közelebb tolja centralizációs pontját az általánoshoz, mint Shakespeare, a modern polgári dráma viszont határozottan az egyediség felé tolja. De még ezzel a megállapítással is túlságosan általánosító távolságban vagyunk a műalkotások igazi konkrétságától. Mert a fenti megállapítások is csak – társadalmilag-történelmileg meghatározott – tendenciák; ugyanaz az író ugyanabban a műfajban ezt a

középpontot – immár nemcsak a mozgási téren belül általában, hanem általános-történelmi tendenciákon belül és egy műfaj kezelésében mutatkozó egyéni sajátosságon belül is – egyes műveiben különbözőképpen határozhatja meg; elég, ha pl. Goethe *Iphigeniáját* összehasonlítjuk *Természetes leány*ával, nem is szólva olyan éles ellentétről, mint a *Berlichingeni Götz*.

Így tehát egy sor van előttünk: az esztétika általános törvényszerűsége általában, a műfaj konkrét-különös törvényei, történelmi differenciálódás a műfaj fejlődésében, az egyes műalkotások egyéni formálása, és csak az utolsó fokon következhetik be a középpont konkrét meghatározása. De ezzel nem statuálunk individualista relativizmust. Mert az általunk felállított, semmiképp sem teljes, csupán a legegyszerűbb szakaszokat felmutató sor valóban sor, amennyiben jelzi az egyre pontosabban és konkrétabban ható meghatározásokat, amelyek csak az egyéni műalkotásokban zárulhatnak le igazán, ha nem akarjuk, hogy az esztétika elvont előírások és mechanikus szabályok álrendszerévé fajuljon. De igazi sor ez abban a tekintetben is, hogy ugyanazok a dominánsok hatékonyak benne, nem hogy a megelőző elvontabb meghatározásokkal ellentétben, hanem az egyéni műalkotásban való konkretizálódásában teljesüljön igazán.

Az esztétikának egy régi találós kérdése vetődött fel itt: – látszólagos – összeegyeztethetetlensége annak, hogy minden igazi műalkotás valami páratlan, összehasonlíthatatlan, egyéni, s ugyanakkor csak ama belső törvényszerűségének teljesülésében válhatik igazi műalkotássá, amely az általános esztétikai törvényszerűségnek egy mozzanata. Noha a kérdés nagyon régi, csak Kanttól nyerte azt a fogalmazást, amely jelentőssé vált a későbbi polgári művészetelmélet számára. Kant kifejti: „Mert minden művészet feltételez szabályokat, amelyeknek alapulvételével képzelünk lehetségesnek egy művészinek nevezhető alkotást. A szépművészet fogalma azonban nem engedi meg, hogy az alkotásának szépségére vonatkozó ítéletet valamilyen szabályból vezessük le, amelynek meghatározó alapja *fogalom,* tehát fogalom arról, hogyan lehetséges ez az alkotás. Így hát a szépművészet nem gondolhatja ki a maga számára azt a szabályt, amely szerint létre kell hoznia alkotását. Minthogy azonban megelőző szabály nélkül egy alkotás mégsem nevezhető soha művészetnek, azért a természet kénytelen a szubjektumban (és képességeinek meghatározása által) szabályt adni a művészetnek, azaz a szépművészet csak mint a zseni alkotása lehetséges."[8] Meg kell itt különböztetni a jogos mozzanatot Kant kérdésfeltevésében az irracio-

nalizáló tendenciától, amely itt is a metafizikai és a dialektikus gondolkodás közötti ingadozása következtében keletkezik benne. Az irracionalizálás benne foglaltatik abban az előttünk már ismeretes tanításban, hogy a szépségről szóló ítéletek kívül esnek a fogalom világán. Ha tehát szerinte a természet adja „a művészetnek a szabályt", ami csak annak a felfogásnak a következménye, hogy a művészet a zseni művészete, akkor a metafizikailag megoldhatatlan kérdést az irracionálisba hajló álfelelettel oldja meg. Tovább a modern polgári esztétika sem jutott el soha; gondoljunk Crocéra vagy Simmelre.

Mindamellett igazi probléma rejlik Kant kérdésfeltevésében az esztétikai törvényszerűség és az egyes műalkotás viszonyára vonatkozóan. Persze Kant azzal is elzárja maga elől egy ésszerű megoldás útját, hogy az esztétikai törvényszerűséget mint „szabályt" határozza meg, amiben nemcsak metafizikai gondolkodása fejeződik ki, hanem bizonyos művészetelméleti elfogódottság is a XVII–XVIII. század udvari-feudális tanaiban. Az esztétikai törvényeknek a műalkotások által való teljesülése mégis reális probléma marad, mert minden ilyen teljesülés, ha valóban az, csak úgy érhető el, hogy a törvény a maga teljesülésében újjászületik, kibővül, konkretizálódik; esztétikai törvények egyszerű „alkalmazása" a művészetre a művek esztétikai lényegének elpusztulását jelentené. Magáról erről a kérdésről csak más összefüggésekben, esztétikai megismeréseink konkrétabb fokán beszélhetünk. Mindamellett az imént jelzett út vezet módszertanilag a megoldáshoz. Itt is áll – minden irracionalizmussal szemben, amely módszertanilag mindig egy elvont törvényt állít közvetlenül ellentétbe az egyéninek „páratlanságával" – Marxnak az a szava, amelyet épp a művészeti fejlődés megismerésére vonatkozóan fejezett ki: „A nehézség csupán ezeknek az ellentmondásoknak általános fogalmazásában van. Mihelyt specifikálják őket, már meg is magyarázták."[9] A „specifikálás" kifejezés itt épp az általánosság ellentéteként igen fontos. Azt mutatja, hogy az általunk jelzett konkretizálásnak nem szabad az elvont-általánostól (a szabálytól) a tiszta és ezért meghatározhatatlan egyeshez (a zsenihez) mennie, hanem a különösség állandó konkretizálását kell lehetőleg sok konkrét közvetítéssel célunkul kitűznünk. A történelmi materializmus az elméleti-esztétikai szemlélésmód számára is olyan módszert szolgáltat, amelynek alapján és amelynek alkalmazásával ezeket a problémákat tárgyalni lehet és tárgyalni kell.

Bármily komplikáltnak látszanak is első tekintetre ezek a problémák, mégis egy egyszerűsítő absztrakción alapszanak, amelyet ugyancsak a

konkrétra kell átvinni, ha helyesen akarjuk megérteni a különösségnek mint az esztétika központi, úgynevezett „területi kategóriájának" jelentőségét. A tudományos és esztétikai visszatükrözés közötti döntő különbségnek megértéséhez szükséges volt hangsúlyozni, hogy a különösnek, amely amabban mint közvetítő „mező" szerepelt, emebben szervező központtá kell lennie. Ez az ellentét valóban megvilágítja az alapvető különbséget első, élesen elvont formulázásában is. Az esztétika számára azonban előzetes, az igazi megértéshez átvezető, tehát előkészítő absztrakció, hogy helyesen fogjuk fel a különösséget mint szervező központot. Pontosabban tekintve nem annyira szigorú értelemben vett pontról van szó, mint inkább egy mozgási tér középpontjáról. Ezzel korábbi fejtegetéseink nem módosulnak velejükben, mert mint azelőtt, megmaradunk amellett, hogy egy mű formálásának módja attól függ, hol választják meg ezt a középpontot, az általánossághoz és egyediséghez viszonyítva. A most bevezetett módosítás pusztán abban van, hogy az ilyen centrumnak a művészi sajátosságot meghatározó megválasztása egyúttal mozgás e körül a centrum körül a különösnek birodalmában. Ez a megállapítás mármost általánosan ismert és elismert esztétikai tényt fejez ki, nevezetesen azt, hogy egy mű stílusa, tónusa, hangulata stb. művészi értelemben teljességgel egységes maradhat, még akkor is, ha ezen az egységen belül hatalmas hullámzás uralkodik, ha a mű bizonyos mozzanatai másoknál jobban inkább az általánossághoz, mások inkább az egyediséghez közelednek, természetesen ama feltétel mellett, hogy ezek a mozgások a különösségnek ugyanazon a szféráján belül mennek végbe, hogy valamennyien eszmei és formai tekintetben szigorúan egymásra vonatkoznak.

Közeleső félreértések elkerülése végett hangsúlyozni kell, hogy ezzel a mi meghatározásunkkal korántsem akarjuk kimerítően jellemezni az egy műalkotáson belül végbemenő mozgások rendszerét. Ellenkezőleg. Itt kizárólag a különösségen *belül* végbemenő mozgásokról beszélünk, mégpedig mind az általánosság, mind az egyediség irányában. A szenvedélyeknek igen fontos mozgása, teszem, egy költői műben, gyakori viharos föl- és lefelé való hullámzásuk, éppúgy nem tartozik mostani fejtegetéseink körébe, mint a mozgalmasságnak – vele szorosan összefüggő – feszültségei Michelangelónál. Az ilyenek teljességgel a különösségnek ugyanazon a színvonalán lehetnek, de persze nem kell, hogy legyenek.

Nem kell túlságosan messze keresgélnünk, hogy lássuk: ezeket az elvont megállapításokat igazolja a művészet gyakorlata. De felületes-

ség volna, ha az itt meghatározott, többé vagy kevésbé nagy mozgási teret egyszerűen azonosítanók azzal, hogy a középpont nagyobb közelségének az általánossághoz kisebb mozgási tér a következménye, kisebb közelségének pedig, az egyediséghez való hajlásának, nagyobb mozgási tér. Vannak természetesen ilyen esetek is. Gondoljunk csak Racinenak és Shakespeare-nek egy korábbi összefüggésben említett ellentétére. De Dante, akinek az általánossághoz való közelségét senki sem fogja tagadni, formálóan átfogta a világirodalomnak egyik legnagyobb mozgási terét, míg a modern realista regénynek igen nagy része, amely többnyire inkább az egyediség, mint az általánosság irányában keresi középpontját, viszonylag sokkal csekélyebb mozgási térrel dolgozik. (Magától értetődően itt is vannak fontos kivételek, mint Balzac és Dickens.) Ugyanezt a képet kapjuk, ha egyfelől Tizianra és Breughelre, másfelől az impresszionistákra gondolunk. Itt is tehát minden sematizálás éppoly veszedelmes és megengedhetetlen, mint korábbi elemzéseinkben, ahol a most konkretizált középpontot – előkészítő absztrakcióval – még szervező középnek, pontnak fogtuk fel. A művészet lényegének lényeges, konkretizáló, gondolati megközelítése abban van, hogy egy „világ" művészi szervezését immár dinamikusan fogjuk fel mint mozgások, feszültségeik és ellentéteik rendszerét. Hogyan megy végbe a mozgásban levő elemeknek és mozzanatoknak ez az egymásra vonatkoztatottsága, az természetesen itt is társadalmi-történelmi, műfaji és személyi-művészi tényezőktől függ. A visszatükrözés elmélete – hogy ne essék dogmatizmusba – csak a legáltalánosabb szerkezetet állapíthatja meg és akarja megállapítani.

Ehhez természetesen meg kell jegyezni, hogy e mozgási terek, mozgási mezők mindegyikének szigorúan az illető műalkotás eszemei-művészi egységén kell alapulnia. Egy mégoly erős kilendülésnek fölfelé vagy lefelé, ha igazi műalkotásról van szó, nincs semmi köze nyíltan az általánosra törekvő retorikához vagy az egyesben való naturalista elsüllyedéshez. Ha, teszem, Dickens, néhány regényében, a „fent"-et szatirikus általánosításokkal, a „lent"-et a mindennapi élet apró részleteinek szeretetteljes ecsetelésével jellemzi, ha Tizian egyes nagy kompozícióiban olyan részletek vannak, amelyek – elszigetelten tekintve – zsánerszerűen hatnának stb., akkor mindig a formált világnak világnézetileg megalapozott, széles átfogásáról van szó, amelynek különbségei és ellentétei eszmeileg és művészileg szigorúan egymásra vonatkoznak, amelyek épp az ilyen ellentéthatásokban kölcsönösen erősítik egymást, tehát kitágítják az egységes mű tartalmát, de sohasem veszélyez-

tetik ezt az egységet azáltal, hogy specifikus különösségét megszüntetik az általánosban vagy az egyesben.

Ez a mozgási tér, mint láttuk, lehet nagyobb vagy kisebb, bizonyos szélesség azonban a legszigorúbban egyetlen hangra hangolt művekben is megtalálható. Ezért neveztük előbbi pont-meghatározásunkat előkészítő, bevezető absztrakciónak. Mert ebben az esetben is a visszatükrözés formái a visszatükrözött tartalomnak legmagasabb általánosításai. Ha a különösségnek más is a szerepe az esztétikai visszatükrözés kategóriarendszerében, mint a tudományosban, mégis megőrzi emellett azt a specifikus jellegét, amelyet a valóság tudományos visszatükrözésének tárgyalása során megállapítottunk, nevezetesen azt, hogy a közvetítés egy „mezejét" alkotja az általános és az egyes között. Jelentése és funkciója megváltozott az esztétikai visszatükrözés sajátosságának megfelelően, lényeges helye, szerkezete azonban ugyanaz maradt. Abban is új oldalról nyilatkozik meg a visszatükrözés tanának alaptétye, hogy ti. a valóságnak tudományos és esztétikai reprodukciója egyazon objektív valóság reprodukciója, hogy ennek következtében – minden szükségszerű módosulás mellett – az alapvető szerkezetek kell hogy valamiképp megfeleljenek egymásnak.

Ehhez a kérdéskomplexumhoz tartozik a ragaszkodás is ahhoz, hogy egyrészt az objektív, a tudattól független valóság objektív értelemben magában foglalja mind a három kategóriát (egyéniség, különösség, általánosság), hogy tehát a visszatükrözés túlmenése a közvetlen egyediségen nem az objektivitás elhagyása, nem „gondolkodási ökonómia", nem a megismerő vagy művészi én „szuverén teremtése", hogy azonban másrészt az általánosítás kategóriáinak (tehát a különösségnek is) nincs önálló alakjuk magában a valóságban, hanem mint szükségszerűen visszatérő meghatározások rejlenek benne, hogy tehát elszigetelésük, állítólag önmagán nyugvó egzisztenciájú alakokká való felfúvásuk az objektív valóság lényegének és szerkezetének – idealista – meghamisítása. Világosan látta ezt már Arisztotelész a platóni eszmetannal való polémiájában.

A kérdés tehát ez: ama felfogásunk mellett, hogy a különösségnek középponti jelentősége van az esztétikai kategóriák rendszerében, nem fenyeget-e az a veszély, hogy egyfajta platóni idealizmusba esünk? Azt hisszük, éppen ellenkezőleg áll a dolog, de ennek a lehetséges félreértésnek rövid megvilágítása arra szolgálhat, hogy érthetőbbé tegyük az esztétikai visszatükrözés specifikus jellegét. Mindenekelőtt az az önálló alak, amelyben a különösség megjelenik a művészetben nem olyan

gondolat, amely azzal az igénnyel lép fel, hogy egyszerre gondolat (eszme) és legvalódibb objektív valóság, mint Platón eszmetanában, a középkori fogalmi realizmusban, Hegel „világszellemével" kapcsolatban. A különösség „önálló alakja", a műalkotás, ellenkezőleg, először is az ember által alkotott valami, ami sohasem támasztja azt az igényt, hogy valóság olyan értelemben, mint az objektív valóság. Másodszor mégis mint „valóság" áll velünk szemben, azaz gondolataink, kívánságaink stb. mit sem képesek változtatni létezésén és ígylétén, el kell fogadnunk úgy, ahogyan van, csak – szubjektív értelemben – helyeselhetjük vagy elvethetjük. Harmadszor azonban a műalkotás „valósága" érzéki jellegű; a közvetlen egyediség megszüntetése a művészi visszatükrözésben – szemben a tudományossal – mindig egyúttal megőrzés, mégpedig a legszószerintibb értelemben; a különösség éppúgy nem kap önálló alakot az egyediséggel szemben, mint az általános magában az objektív valóságban: nyilvánvalóan jelen van a közvetlen egyediségnek minden megjelenési formájában, de sohasem választható el ezektől. Ennek – negyedszer – az a következménye, hogy minden egyediség felemelése a különös színvonalára csak közvetlen érzékelhetőségének fokozása által lehetséges, csak azáltal valósulhat meg a különösnek nyilvánvaló bennelakozása minden részletben, valamint totalitásukban, rendszerükben, a műben, csak így testesítheti meg és teheti élménnyé a mű mint egész épp egy megformált „világ" különösségét. A mű önálló alakja tehát épp a valóság lényeges összefüggéseinek és megjelenési formáinak visszatükrözése. Éppen ezért – és csakis ezért – önálló alakként állhat előttünk, mert ebben a tekintetben híven visszatükrözi az objektív valóság szerkezetét. Ebben homlokegyenest a platóni eszmetan ellentéte nyilatkozik meg, s maga Platón sokkal következetesebb volt a művészet termékeinek elutasításában, mint azok a későbbi gondolkodók, mint Plótinosz vagy Schelling, akik az eszmék világából akarták levezetni a műalkotás igazságtartalmát és formarendszerét. A művészi forma igazsága épp ebben az antiplatonikus tendenciájában fejeződik ki a legplasztikusabban.

Miután a dialektikus materializmus megállapította a legáltalánosabb szerkezeti sajátosságokat a visszatükrözés elmélete számára az esztétika területén, most az a feladatunk, hogy a történelmi materializmus eszközeivel konkrétan kiderítsük a művészet történelmi lefolyását, társadalmi meghatározottságát. Itt mármost ugyanazon, de folyton konkretizálódó módszer meghatározza mindenekelőtt a műfajok szükségszerűségét; ezeknek a formái közvetve fejezik ki azoknak az egészen álta-

lános és ezért fővonásaikban folyton visszatérő viszonyoknak megrögzítését, amelyekben az ember áll a társadalomhoz és általa a természethez. A történelem folyamán nagy változásoknak vannak alávetve; ezek társadalmi okainak és esztétikai megjelenésformáinak megállapítása ismét a történelmi materializmus feladata. Ha így állítjuk fel a kérdést, akkor világos, hogy az egyes műalkotások egyéni kutatása ugyanennek a módszernek csak konkrét folytatása; hogy az általános (műfaji és fejlődéstani) kutatás nincs ellentétben az egyes művek elemzésével, mint olyan gyakran előfordul a polgári esztétikában.

Természetesen azzal, hogy megállapítottuk az egyes műalkotásban elfoglalt középpontot, helyesebben szólva: az egymásra vonatkoztatott mozgásoknak körülötte keletkező mozgási terét, a különösnek szférájában belül még korántsem zárult le az esztétikai elemzés. Ellenkezőleg: ez tulajdonképp csak itt kezdődik. Ebben az összefüggésben persze nem mutathatjuk fel az itt adódó feladatokat és elveket. Csak egészen röviden utalhatunk arra, hogy az esztétika és kritika feladata minden konkrét esetben konkrétan megvizsgálni, vajon a középpontnak a művész által történt kiválasztása a különösben megfelel-e a mű eszmetartalmának, anyagának, tárgyának stb., vajon adekvát kifejezésük álláspontjáról nem nyúlt-e túl magasra vagy túl mélyre? Ezzel a tartalmi kérdéssel szorosan összefügg a forma kérdése, az illető műfaj törvényeivel való kapcsolat, s itt a fő feladatoknak mégolyan futólagos felsorolása sem hallgathatja el, hogy nem „időtlen" törvényeknek egyes műalkotásokra való egyszerű alkalmazásáról van szó (mint egy dogmatikus esztétikában), hanem olyan kérdésekről, vajon, teszem, az illető műalkotás jogosan tágította-e ki ezeket a törvényeket stb. Végül pedig az egyes műalkotáson még meg kell vizsgálni azt, hogyan határozza meg és befolyásolja a középpont kiválasztása a véghezvitt tágabb értelemben a kompozíció, az alakok, a részletek stb. esztétikai megelevenítését, hogyan segíti elő vagy gátolja a kidolgozás következetessége (esetleg egy látszólagos eltérés ettől a következetességtől) az esztétikai egységet és elevenséget.

Mindezzel eltávoztunk némileg tulajdonképpeni kérdésünktől, amely magában csupán az esztétikai visszatükrözés specifikus vonásainak dialektikus materialista vizsgálatát fogja át. De legalábbis fel kellett sorolnunk az itt adódó problémákat, hogy láthatóvá váljék, hogy a látszólag meghatározhatatlanul hagyott pont és az ezt körülvevő mozgási tér a különösség szférájában nem hézag a dialektikus materialista visszatükrözéselméletben, hanem ellenkezőleg épp a kapcsolási pont a mű-

vészeti gyakorlat elágazásainak konkrét, dogma nélküli elemzése számára történelmi kibontakozásában az egyes mű sikeréig vagy sikertelenségéig. A dialektikus materialista és a történelmi materialista módszernek ilyen egymásba való átnyúlása nélkül megoldhatatlanok az olyan komplex kérdések, mint az esztétika kérdései. Fejtegetéseinknek ezért legalább ennek az összefüggésnek durva sémáját kellett jelezniök. Ehhez még meg kell jegyezni, hogy itt az esztétikai visszatükrözésnek dialektikus materialista vizsgálatát először is csak egyik, persze nagyon fontos oldaláról világítottuk meg, de meg se kíséreltük, hogy kimerítsük; ez az esztétika rendszerének lesz a feladata, ugyancsak a dialektikus és történelmi materializmus álláspontjáról; hogy másodszor a különösségnek mint az esztétikai visszatükrözés kategóriájának kérdésében is eddig csak a problémát mutattuk fel. Mert konkretizálása a dialektikus materializmus területén is szükségképp messze túlmegy azon, amit eddig kifejthettünk.

ANATOLIJ VASZILJEVICS LUNACSARSZKIJ
(1875–1933)

A Szovjetunió első közoktatásügyi népbiztosa. Kiváló kritikus, publicista, irodalom- és művészettörténész, drámaíró és fordító. Kitartóan ápolta és népszerűsítette egyrészt a haladó orosz, a progresszív európai kultúra, másrészt a fiatal szovjet kultúra közötti kapcsolatot. Művei magyarul: *Irodalmi tanulmányok* (1959), *Válogatott esztétikai munkák* (1968).

A SZOCIALISTA REALIZMUS

(Részletek)[1]

... Mi a szocialista realizmus?

Mindenekelőtt ez is realizmus, hűség a valósághoz.

Mi nem szakadunk el a valóságtól. Elismerjük a valóságot mint tevékenységünk színterét, mint nyersanyagot, mint feladatot. De ez a realizmus mindazokkal a sötét epizódokkal együtt ábrázolja az emberiséget, amelyeket átélt, a feudális és a tőkés szolgaság minden szörnyűségével, az előretörő vagy létét védelmező kapitalizmus kegyetlenségével együtt. Tudjuk, hogy ezek a formációk szükségszerű, kikerülhetetlen lépcsőfokai voltak a társadalmi fejlődésnek, amely ezeken át jutott el azokhoz a viszonyokhoz, melyek hazánkban létrejöttek, jutott el ahhoz, hogy az emberiség belépjen a szabadság birodalmába. Idegen tőlünk a valóság kispolgári tagadása, a fantasztikum álszabadságába menekülés látszatküzdelme a valóság ellen.

Mi elfogadjuk a valóságot, csakhogy nem statikusan – hogyan is fogadhatnánk el stagnálásában? –, hanem elsősorban mint feladatot, mint fejlődést.

A mi realizmusunk ízig-vérig dinamikus.

A proletár realista a valóságot megfigyelve látja, hogy a történelem legfőbb mozgatóereje a múltban a jelenben és a közeljövőben

egyaránt az osztályharc. Elképzelhető természetesen olyan szocialista realista, aki előtt ez még nem teljesen világos. Az ilyen úgyszólván az előkészítő osztályba jár, de remélhetőleg gyorsan el is végzi; elvégre nem olyan nehéz dolog megérteni azt az igazságot, hogy az egész emberi történelmet, annak minden kis részletét, az egyes ember életének mindennapos eseményeit is át- meg átjárják az osztályellentétek erővonalai. (Persze már sokkal nehezebb ennek az alaptörvénynek a konkrét megnyilvánulásait helyesen felfogni.)

A szocialista realista úgy fogja fel a valóságot, mint fejlődést, mint az ellentétek szakadatlan harcában előrehaladó mozgást. De nemcsak a statikus szemléletet veti el, hanem a fatalizmust is: megtalálja önmagát ebben a fejlődésben, ebben a küzdelemben, meghatározza a maga osztályhelyzetét, egy bizonyos osztályhoz való tartozását, illetve hozzá vezető útját, olyan aktív erőként határozza meg magát, amely arra törekszik, hogy a folyamat így és ne másként haladjon. Egyfelől mint a történelmi folyamat kifejezőjét határozza meg magát – másfelől pedig mint cselekvő erőt, amely önmaga szabja meg a folyamat menetét...

Az igazán forradalmi szocialista realistában intenzív, erőteljes érzelmek élnek, ez adja művészetének belső tüzét, színeinek élénkségét.

A szocialista realista nem lehet statikus szemléletű, nem lehet fatalista; a szocialista realista szenvedélyektől fűtött ember – harcos.

Ez persze nem azt jelenti, hogy műveibe okvetlenül publicisztikai, szónoki vagy lírai elemeket kell vinnie – lehet a legtárgyilagosabb, úgy ábrázolhatja a dolgokat, ahogy vannak –, de az ábrázolásnak magát a belső struktúráját a valóság aktív felfogása határozza meg...

A művészet nemcsak orientálni, hanem alakítani, formálni is képes az embert. Nem elég, ha a művész megmutatja egész osztályának, milyen most a világ; segítenie is kell osztályát abban, hogy kiismerje magát a valóságban, segítenie kell az új ember nevelésében. A művész tehát meg akarja gyorsítani a valóság fejlődését, és ezt meg is tudja tenni, mikor művészi alkotás útján olyan ideológiai központot hoz létre, amely felette áll a valóságnak, s azt magához, felfelé vonzza, amely bepillantást enged a jövőbe, s ezzel sietteti az előrehaladást.

Ez megnyitja az utat olyan elemek előtt, amelyek szigorúan véve kívül esnek a realizmus formális keretein, de a legkevésbé sem ellentétesek a realizmus lényegével, minthogy nem az illúziók világába való menekülést jelentik, hanem a valóság visszatükrözésének egyik lehet-

séges módját – lehetőséget a reális valóságnak fejlődésében, jövőjében való ábrázolására.

A monumentális realizmus realisztikus elemeket használ fel, ezeket mélységesen hiteles, a valóságunkban ténylegesen vagy potenciálisan meglevő elemek – és kölcsönhatásaik – által tökéletesen igazolt művészi kombinációban egyesíti. De jogában áll olyan gigászi alakokat teremteni, amelyek nem léteznek a valóságban, hanem kollektív erőket személyesítenek meg . . .

Nagyon fontosak számunkra a negatív realizmus formái, amelyek az ábrázolás maximális belső valósághűsége mellett átcsaphatnak a külsőleges valószerűtlenség különböző fokozataiba. Szükségünk van a karikatúra, a szatíra, a metsző gúny fegyverére, hogy üssük, dezorganizáljuk az ellenséget, lealacsonyítsuk, ha lehet, önmaga előtt is, de a mi szemünkben mindenképpen, megfosszuk dicsfényétől, megmutassuk, milyen nevetséges.

Mikor nevet az ember? Ha bensőleg győzött, ha szilárdan hisz végső győzelmében. Még az elítélt, akit bitófa alá vezetnek, még ő is kinevetheti bíráit, s ha úgy nevet, hogy mások is megértik, mennyire nevetségesek a bírák – morális győzelmet aratott. Ilyen értelemben győzedelmeskedett Scsedrin az akkor hatalmas orosz önkényuralmi rendszer felett, kimutatva, hogy ez a rendszer bensőleg legyőzetett, mert hiszen szánalmas a maga hüllő-erejében és embertelen aljasságában. Az ilyen nevetés csak kegyetlen lehet. És most, mivel az ellenség még erős, kegyetlen lesz a mi nevetésünk is, melyet ellene irányozunk . . .

A szocialista realizmus gigászi feladata mellett – ti. hogy maximálisan valószerű ábrázolásokat adjon, valóságos tárgyból induljon ki és azt pontosan leírja – magyarázza, de mindig úgy, hogy érződjék benne a fejlődés, a mozgás, a küzdelem – e mellett a forma mellett lehetséges lényegében a szocialista romantika is, amely azonban teljességgel különbözik a polgári romantikától. Hallatlan dinamizmusunk folytán a szocialista romantika olyan területekre terjed ki, melyeken igen nagy szerepe van a képzeletnek, a stilizálásnak, s általában a valóság szabad kezelésének . . .

A szocialista realizmus átfogó program, sok különböző módszert foglal magában, olyanokat, amelyek már megvannak nálunk, és olyanokat is, amelyekre még csak ezután teszünk szert – de ízig-vérig harcos, építő, áthatja az emberiség kommunista jövőjébe, a proletariátusnak, pártjának és vezéreinek erejébe vetett hit, s annak tudata, meg-

értése, milyen óriási jelentőségű az, ami országunkban végbemegy: a szocializmus világméretű építésének első nagy csatája, első aktusa.

A statikus realizmus, az idealista tendenciák, melyek a Szovjetunió határain kívül virulnak, a tegnapot jelentik, a rossz továbbélését segítik a világon – ellenségeink ezek, melyek ellen kíméletlenül harcolni fogunk.

Nem arra van szükség, hogy egymás szemére vessünk olyasmit, hogy például ez vagy az nem ragaszkodott eléggé a szigorú realizmushoz, engedményeket tett a stilizáló módszer javára. Saját táborunkon belül kölcsönösen meg kell becsülnünk és támogatnunk kell egymást. Arra van szükség, hogy író- és kritikustársadalmunk – akárcsak egész munkás, harcos, építő társadalmunk – fogjon össze a közös ellenség ellen, legyen az határainkon kívül vagy belül, vagy éppenséggel bennünk. Mert ha önmagunkban támad is fel ez az ellenség, belülről sugallva statikus kiábrándultságot vagy idealista menekülést az élettől, azt teszszük majd, amit Majakovszkij mond egyes dalaival kapcsolatban: torkára hágunk ennek az ellenségnek . . .[2]

* * *

A proletárirodalom kérdését illetően a párt sohasem vállalta magára, hogy meghatározza, mi a proletárirodalom stílusa, vagy akár hogy előre kijelentse, hogy ez a stílus feltétlenül egységes lesz.

Egyáltalában ebben az esetben is csak az út kezdetén vagyunk, nem pedig a végén. Nem vagyunk abban a helyzetben, hogy most valamilyen módon elméletileg meghatározzuk, mi a proletár stílus, hogy azután igyekezzünk hűek lenni hozzá, a hűtleneket pedig félreállítsuk vagy megbüntessük. Maximális szabadságot kell biztosítanunk drámaíróinknak (és általában íróinknak) a stíluskeresés tekintetében, és azután, e kísérletek sikerei és kudarcai alapján kell majd megállapítanunk szocialista művészi munkánk fő stílusainak normáit. A civakodás e kérdés miatt mindenképpen elítélendő és szükségtelen. Ha kiderül, hogy a szocialista realizmus keretei között különböző módszerekkel és ily módon többféle stílus révén alkothatók műremekek, ennek csak örülhetünk. Aki valóban tisztában van a mai történelmi időszak igazi lényegével, az ebben semmi meglepőt nem fog látni, ellenkezőleg, valamilyen következménynek tekinti majd, amely szükségképpen fakad jelenlegi társadalmi-művészeti helyzetünkből . . .

Minél kevésbé zárjuk magunkat normák közé. Kevesebb elhamar-

kodott szabályt. Kevesebb nevetséges vitát a költők között arról, hogy melyikük „verstani szabályai ésszerűbbek". Több szabad alkotómunkát azok között a rendkívül széles, de nagyon meghatározott keretek között, amelyeket a párt jelölt meg nemcsak a pártos írók számára, hanem mindazoknak a művészeknek, akik tevékenyen elő akarják mozdítani a szocializmus győzelmét . . .

FRANZ MEHRING
(1846–1919)

Német irodalomtörténész, esztéta. Marx és Engels tanítványa, műveinek gondozója és életrajzuk megalkotója. Esztétikájában megkísérelte összeegyeztetni a materialista forradalmi elméletet a kanti esztétika alapelveivel. Kritikusi tevékenységét a reakciós romantika és a naturalizmus bírálata jellemzi. Fő műve, *A Lessing-legenda* (1892), az alap és felépítmény viszonyának leegyszerűsítése ellenére elévülhetetlen módszertani tanulságokat tartalmaz az irodalom és a társadalom kapcsolatát illetően. Művei még magyarul: *Irodalmi tanulmányok* (1950), *Esztétikai barangolások* (1969).

A MŰVÉSZET ÉS A PROLETARIÁTUS[1]

A modern művészet mélyen pesszimista, a modern proletariátus azonban mélyen optimista. Minden forradalmi osztály optimista; a jövőt csodálatos rózsaszín csillogásban látja. Magától értetődik, hogy az utópizmushoz ennek semmi köze. A forradalmi harcos a legjózanabb módon lebecsülheti a harc esélyeit: mégis forradalmi harcos, mert sziklaszilárd meggyőződése, hogy a világot meg tudja fordítani. Ebben az értelemben minden osztályöntudatos munkás optimista: vidám reménynyel néz a jövőbe, és ezt a reményt éppen abból a nyomorból teremti meg, mely körülveszi őt.

Ezzel szemben a modern művészet mélyen pesszimista. Nem ismer kiutat a nyomorból, melyet előszeretettel ábrázol. Polgári környezetből ered, és egy feltartóztathatatlan hanyatlás reflexe, mely benne elég hűen visszatükröződik. Amennyiben nem csupán divathóbort, a maga módján tisztességes és igazi ez a művészet: magasan áll Lindau és Marlitt felett, de keresztül-kasul pesszimista abban az értelemben, hogy a jelen nyomorában csak a nyomort látja. Ami teljesen hiányzik belőle, az az örömteli harci elem, ami az osztályöntudatos proletárnak életeleme ...

A „tiszta művészet" eszménye a reakciós-romantikus iskola öröksége, melyet minden forradalmi osztály csak erős fenntartással fogad el. Legalább éppen olyan egyoldalú, mint amilyen a bolondos erkölcsös-

ködés volt, amivel a polgári-forradalmi dráma a XVIII. században megindult. Ha a modern munkásosztály esztétikai nézeteiben maradt is még egy kis vaskalaposság, ezért nem kell magát szégyellnie. Hivatkozhat a fiatal Lessingre és a fiatal Schillerre, akik a színpadban „morális intézményt" is láttak. Korábban a „tiszta művészet" képviselői nyíltszívű reakciósok is voltak, és nem csapták be a közönséget azzal, hogy isten tudja, milyen forradalmárok . . .

Természetesen a tiszta művészet azzal, hogy állítólag pártatlan akar lenni, nagyon is pártos. Ha a párt ormánál magasabban akar állni, akkor jobbra és balra kell néznie, nemcsak a régit, az elmúlót, hanem az új, keletkező világot is ábrázolnia kell. Nem tarthatjuk helyesnek, ami a pártkongresszuson elhangzott, hogy a modern művészet a hanyatlás korszakában él, és ezért csak a hanyatlást tudja ábrázolni. A hanyatlás korszaka, melyben élünk, ugyanakkor az újjászületés korszaka is. Bármilyen tisztességesen és őszintén tudja is a modern művészet a romokat ábrázolni, mégis tisztességtelen és igazságtalan lesz, ha átnéz az új életen, mely a romokból virágzik ki. Hogyan lelkesedjék tehát a proletariátus olyan művészetért, mely művészietlen irányzatában semmit sem akar tudni arról, ami az ő legsajátabb és legeredetibb élete! Miért kell tehát alázatosabbnak lennie, mint a polgárság, amely erőteljes napjaiban semmit sem akart tudni egy olyan művészetről, amely nem szellemének szülötte volt?

A modern művészet polgári eredetű. Nem vetjük szemére, ha nem tagadja meg eredetét, ha minél tovább a polgári társadalom határain belül visszafelé koncentrál. Senkitől sem lehet kívánni, hogy árnyékait átugorja. Amit mi kívánunk, csupán az, hogy a munkásosztálynak a modern művészettel szembeni tartózkodása ne hamis helyen kerestessék. Ez a tartózkodás nem a proletariátus valaminő elmaradásában keresendő, és illúziónak tűnne, mely keserű kiábrándulással végződne, ha a modern proletariátust a modern művészet megértésére kellene nevelnünk. Az ilyen népnevelésnek egészen különös háttere van . . .

A proletariátus sohasem fog és tud olyan művészetért lelkesedni, amely az ő gondolataival és érzéseivel, lényegében mindazzal, amit méltónak tart az életben, szöges ellentétben áll.

Vigyáznunk kell, hogy a művészetek jelentőségét a proletariátus egyenjogúságára irányuló harcban túl ne becsüljük. Ez a kísértés közelről fenyeget, ha figyelembe vesszük, milyen nagy jelentősége volt a művészetnek az egyenjogúságért vívott harc során, különösen a német polgárság esetében. A német polgári osztály hőskorát élte a művészetek

területén, mert a politikai és gazdasági küzdőtér zárva volt előtte. Ezzel szemben a modern proletariátus számára ez a küzdőtér legalábbis bizonyos fokig nyitva áll, és ezért éppen olyan természetes, mint szükséges, hogy erőit ide összpontosítsa. Amíg ez az ádáz harc tart, nem fog és nem is tud igazi nagy művészetet létrehozni . . .

És most visszatérve a pártkongresszus tanácskozásaira, bölcsen óvakodtak attól, hogy ne öntsék ki a gyereket a fürdővízzel együtt. Megállapították, mi az, ami a munkásosztályt a modern művészettől elválasztja, de nem voltak olyan igazságtalanok, hogy a modern művészetet kategorikusan, teljes egészében elvessék vagy elmarasztalják, mivel a modern művészetnek a polgári társadalmon belül feltétlenül haladó tendenciája volt. Egyelőre még ebben a társadalomban élünk, és méltánytalan lenne tőle többet követelni, mint amit adni tud. Nem az elmaradottság az oka, hogy a modern munkásosztály szenvtelenül, hűvösen szemléli a modern művészetet, nem azért áll értetlenül előtte, mert fennkölt titkait nem tudja felfogni, hanem azért, mert a modern művészet távolról sem ér fel a proletariátus egyenjogúságáért folytatott harca történelmi nagyságához.

GEORGIJ VALENTYINOVICS PLEHANOV
(1856–1918)

Orosz politikus, művészetkritikus, filozófus. A marxista esztétika fejlődésében jelentős szerepet játszott. Behatóan tanulmányozta a művészet keletkezésének és társadalmi-történelmi összefüggéseinek problémáit. Esztétikai kutatásaiban a történelmi materializmus alkalmazására törekedett. Kimutatta, hogy a társadalom gazdasági alapja és művészi felépítménye közötti kapcsolatot szociálpszichológiai szféra teszi közvetetté. Jelentősek kora avantgarde áramlataival foglalkozó írásai. Esztétikai műve magyarul: *Irodalom és esztétika* (1962).

LEVELEK CÍM NÉLKÜL

(Részlet)[1]

Áttérek egy másik pszichológiai törvényre, amely szintén nagy szerepet játszott a művészet történetében, amelyre szintén nem fordítottak annyi figyelmet, amennyit megérdemel.

Burton azt mondja, hogy az általa ismert afrikai négereknek fejletlen a zenei hallásuk, viszont elképesztő a ritmusérzékük: „az evezős az evezőlapát mozgásának ütemére énekel, a teherhordó lépteit kíséri énekszóval, a gazdasszony dalol odahaza, miközben gabonát őröl".[2] Ugyanezt mondja Casalis a bászutó törzs kafferjeiről, akiket igen alaposan tanulmányozott: „Ennek a törzsnek asszonyai fém karpereceket viselnek, amelyek minden mozdulatukra megcsörrennek. Amikor kézimalmaikon gabonájukat őrlik, gyakran összegyűlnek és ritmikus mozdulataikat énekkel kísérik, amely tökéletes összhangban van karpereceik ritmikus csörgésével."[3] „Ugyanennek a törzsnek férfitagjai, amikor bőrt puhítanak, minden mozdulatukra furcsa hangot hallatnak – mondja Casalis –, amelynek értelmét nem tudtam kideríteni."[4] A zenében ennek a törzsnek is különösen a ritmus tetszik, és minél erőteljesebb a ritmus egy dallamban, annál kellemesebbnek tartják a dallamot.[5] Tánc közben a bászutók lábukkal és kezükkel verik a taktust, s hogy az így keltett

hangok erősebbek legyenek, testüket különös csörgőkkel aggatják tele.[6] A brazíliai indiánok zenéjében is igen erősen megmutatkozik a *ritmusérzék,* viszont igen gyengék *dallam* tekintetében, és a jelek szerint a legcsekélyebb fogalmuk sincs a *harmóniáról.*[7] Ugyanezt kell mondanunk az ausztráliai bennszülöttekről.[8] Tehát valamennyi primitív nép számára valóban kolosszális jelentősége van a *ritmusnak.* A ritmusérzék, mint általában a zenei képesség, kétségkívül az ember pszichofizikai természetének egyik lényeges sajátossága. És nemcsak az emberének. A zenei kádenciáknak és ritmusnak, ha nem is az élvezetére, de legalábbis észrevételére, úgy látszik, minden állat képes, mondja Darwin, és ez a képesség kétségtelenül idegrendszerük közös fiziológiai természetétől függ.[9] Ezért talán feltételezhető, hogy ennek az emberben és állatokban egyaránt meglevő képességnek a megjelenése nem függ általában az ember társadalmi életfeltételeitől, és különösen a termelőerők állapotától. Jóllehet ez a feltevés első pillantásra egészen természetesnek látszik, nem bírja el a tények kritikáját. A tudomány bebizonyította, hogy van ilyen kapcsolat. És hadd hívjam fel rá a figyelmét, tisztelt uram, hogy a tudomány ezt az egyik legkiválóbb *közgazdász, Karl Bücher* személyében bizonyította be.

Mint az általam fentebb idézett tényekből látható, az embernek az a képessége, hogy észrevegye és élvezze a ritmust, oda vezet, hogy primitív termelőmunkája közben szívesen követ bizonyos ritmust, és munkamozdulatait ütemes hangokkal vagy pedig különféle magára aggatott díszek ritmikus csörgésével kíséri. De mitől függ az ütem, melyet a primitív termelő követ? Munkamozdulataiban miért éppen ezt a mértéket tartja be, miért nem valami mást? *Ez az adott termelési folyamat technológiai jellegétől, az adott termelés technikájától függ.* A primitív törzseknél mindenfajta munkának megvan a maga külön dala, amelynek dallama mindig nagyon pontosan illeszkedik az illető munkával járó mozdulatok ritmusához.[10] A termelőerők fejlődésével csökken a ritmikus tevékenység jelentősége a termelőfolyamatban, de még a civilizált népeknél is, például a német falvakban, Bücher szavaival élve, minden évszaknak megvan a maga sajátos munkazaja, és minden munkának megvan a maga muzsikája.[11]

Azt is meg kell jegyeznünk, hogy aszerint, *hogyan* végzik a munkát – egyedül vagy csoportosan –, keletkeznek a dalok egy énekes vagy egész kórus számára, ez utóbbiak pedig ismét több kategóriára oszlanak. De a dal ritmusát minden esetben szigorúan a termelőfolyamat ritmusa határozza meg. Ám ez még nem minden. A termelőfolyamat technológiai

jellege döntő hatással van a munkát kísérő dalok *tartalmára* is. A munka, a zene és a költészet kapcsolatának tanulmányozása arra a következtetésre vezette Büchert, hogy „a munka, a zene és a költészet fejlődésük első fokán a legszorosabban összefüggtek egymással, de e hármas egység alapeleme a munka volt, a másik kettő pedig csak alárendelt szerepet játszott."[12]

Minthogy a hangoknak, amelyek sok termelési folyamatot kísérnek, már eleve zenei hatásuk van, és minthogy a primitív népek számára a zenében a legfontosabb a *ritmus,* nem nehéz megértenünk, hogyan alakultak ki kezdetleges zeneműveik azokból a hangokból, amelyeket a *munkaeszközök* és a *munkatárgyak* érintkezése váltott ki. Az említett hangokat felerősítették, bizonyos változatosságot vittek ritmusukba, s általában alkalmassá tették őket emberi érzelmek kifejezésére.[13] Evégett azonban át kellett alakítani a kezdetleges munkaeszközöket, amelyek ily módon *hangszerekké* formálódtak.

Legelőször azoknak a munkaeszközöknek kellett ilyen változáson átesniük, amelyekkel a termelő egyszerűen *ütögette* munkájának tárgyát. Ismeretes, hogy a *dob* rendkívül elterjedt a primitív népek körében, egyeseknél pedig mindmáig ez az egyetlen hangszer. Eredetileg a húros hangszerek is ebbe a kategóriába tartoznak, minthogy a primitív zenészek *úgy játszanak, hogy ütik a húrokat.* A fúvós hangszerek viszont teljesen háttérbe szorulnak; leggyakoribb még a fuvola, amellyel – a helyes ritmus megadása végett – gyakran kísérnek bizonyos közös munkát.[14] Nem foglalkozhatok itt részletesen Büchernek a költészet keletkezésére vonatkozó nézetével, nekem alkalmasabb, ha ezt egy következő levelemben teszem majd meg. Röviden csak ennyit: Bücher meg van győződve, hogy a költészet is bizonyos energikus, ritmikus testmozdulatoknak köszönheti eredetét, kivált olyanoknak, melyeket munkának nevezünk, s hogy ez nemcsak a költői *formára,* hanem a *tartalomra* is vonatkozik.[15]

Ha helyesek Bücher figyelemre méltó következtetései, akkor joggal mondhatjuk, hogy az embert természete (idegrendszerének fiziológia természete) képessé tette, hogy észrevegye és élvezze a ritmus zeneiségét, termelésének technikája pedig meghatározza e képesség további sorsát.

A kutatók már régen észrevették, hogy szoros kapcsolat van az úgynevezett primitív népek termelőerőinek állapota és művészetük között. De mivel ezek a kutatók túlnyomórészt idealista álláspontot képviseltek, e kapcsolat létezését mintegy akaratuk ellenére ismerték el, és helytelenül magyarázták. Wilhelm Lübke, az ismert művészettörténész pél-

dául azt mondja, hogy a primitív népeknél a műalkotások a *természeti szükségesség* bélyegét viselik magukon, míg a civilizált nemzeteknél az alkotásokat a *szellemi tudat* hatja át. Az efféle szembeállításnak nincs semmi alapja, legfeljebb az idealista előítélet. Valójában a civilizált népek művészi alkotó tevékenysége éppúgy alá van rendelve a szükségességnek, akár a primitív népeké. A különbség mindössze annyi, hogy a civilizált népeknél megszűnik a művészet *közvetlen függése* a termelés technikájától és módszereitől. Persze tudom, hogy ez igen nagy különbség. De azt is tudom, hogy ezt a különbséget azoknak a társadalmi termelőerőknek a fejlődése okozza, amelyek a különböző osztályok közötti társadalmi munkamegosztáshoz vezetnek. Ez a különbség nem cáfolja a művészettörténet materialista felfogását, hanem éppenséggel újabb meggyőző bizonyíték mellette.

Megemlítem még a „szimmetria törvényét". Jelentősége nagy és kétségtelen. Miben gyökerezik ez a törvény? Bizonyára az emberi, és éppúgy az állati test felépítésében: csak a nyomorékok és a torzszülöttek teste aszimmetrikus, ezek pedig mindig kellemetlen benyomást tettek a fizikailag normális emberre. Tehát azt a képességet is a természet adja, hogy a szimmetriában gyönyörködni tudunk. De nem tudjuk, mennyire fejlődött volna ki ez a képesség, hogy ha nem erősítette és fejlesztette volna a primitív emberek életmódját. Tudjuk, hogy az ősközösségi ember elsősorban vadász. Ennek az életmódnak következtében, mint már tudjuk, díszítő művészetében az állatvilágból vett motívumok uralkodnak. Ez pedig arra készteti a primitív művészt, hogy már igen fiatal korában figyelembe vegye a szimmetria törvényét.*

Hogy az ember szimmetria-érzéke éppen ezeken a példákon nevelkedik, kiviláglik abból a körülményből, hogy a vadak (és nemcsak a vadak) díszítő művészetükben többre tartják a *horizontális* szimmetriát,

* Azért mondom, hogy már igen fiatal korában, mert a primitív népek körében a gyermekjátékok egyszersmind iskolául szolgálnak, amely a művészi tehetséget neveli. Például *Christol* misszionárius szavai szerint (Au sud de l'Afrique. 95. és köv. old.) a bászutó törzs gyermekei maguk készítenek agyagból játékbikákat, lovakat stb. Persze ez a gyermekszobrász messze van a tökéletességtől, de a civilizált gyermekek ebben a tekintetben mégsem vehetik fel a versenyt a kis afrikai „vademberekkel". A primitív társadalomban a gyermekek szórakozása a legszorosabban összefügg a felnőttek termelőtevékenységével. Ez a körülmény nagyszerűen megvilágítja, milyen kapcsolatban van a „játék" a társadalmi élettel, amint ezt majd egyik későbbi levelemben kimutatom.

mint a *vertikálist;*[16] figyelje meg az útjába kerülő első ember vagy állat (természetesen nem torzszülött) alakját, és látni fogja, hogy éppen az előbbi, nem pedig az utóbbi szimmetria uralkodik rajta. Ezenkívül figyelembe kell venni azt is, hogy a fegyver és a háztartási eszköz gyakran már pusztán jellegénél és rendeltetésénél fogva is szimmetrikus formát igényelt. Végül pedig, ha Grosse teljesen jogos megállapítása szerint a pajzsát díszítő ausztráliai vadember éppolyan mértékben elismeri a szimmetria jelentőségét, mint a Parthenon nagyon civilizált építői, akkor világos, hogy a szimmetria-érzék önmagában még semmit sem magyaráz meg a művészettörténetben, és ebben az esetben is azt kell mondanunk, mint minden más esetben: a természet megadja az embernek a képességet, e képesség gyakorlását és alkalmazását pedig kultúrájának fejlődése szabja meg.

Szándékosan használom itt megint ezt a meghatározatlan kifejezést: *kultúra.* Láttára ön hevesen kifakad: „De ki és mikor tagadta ezt? Mi csak azt állítjuk, hogy a kultúra fejlődését nem csupán a termelőerők fejlődése, nem csupán a gazdaság szabja meg!"

Fájdalom, én már nagyon jól ismerem az efféle ellenvetéseket. S bevallom, sohasem tudtam megérteni, hogy miért nem veszik észre még okos emberek sem azt a szörnyű logikai bakugrást, amelyből egész érvelésünk kiindul.

Valóban, ön, tisztelt uram, azt akarja, hogy a kultúra fejlődését más „tényezők" is megszabják. Kérdem öntől: közéjük tartozik-e a művészet? Ön természetesen azt feleli, hogy igen, s akkor a következő helyzet áll elő: az emberi kultúra fejlődését többek között a művészet fejlődése határozza meg, a művészet fejlődését viszont az emberi kultúra fejlődése. És ugyanezt kell majd mondania az összes többi „tényezőről": a gazdaságról, a polgári jogról, a politikai intézményekről, az erkölcsről stb. Hová lyukadunk ki tehát? Oda, hogy az emberi kultúra fejlődését valamennyi említett tényező hatása határozza meg, valamennyi említett tényező fejlődését pedig a kultúra fejlődése. Hiszen ez ugyanaz a régi logikai hiba, amelyet oly gyakran követtek el ősapáink: – Min nyugszik a föld? – Cethalakon. – Hát a cethalak? – A vízen. – Hát a víz? – A földön. – Hát a föld? – A cethalakon – és így tovább, ugyanebben az elképesztő sorrendben.

Bizonyára egyetért velem abban, hogy a társadalmi fejlődés komoly kérdéseinek vizsgálatában lehet és végre meg is kell próbálnunk komolyabban okoskodni.

Mélységes meggyőződésem, hogy ezentúl a kritika (pontosabban: az

esztétika tudományos elmélete) csak úgy haladhat előre, ha a materialista történetfelfogásra támaszkodik. Úgy gondolom továbbá, hogy a kritika múltbeli fejlődése is annál szilárdabb alapokon nyugodott, minél jobban közeledtek képviselői az általam védelmezett történetfelfogáshoz. Példaképpen utalok a francia *kritika fejlődésére.*

RÉVAI JÓZSEF
(1898–1959)

Irodalomtörténész, kultúrpolitikus. A magyar költészet és irodalom forradalmi-demokratikus hagyományainak ápolásában és marxista értékelésében jelentős szerepet játszott. Művei: *Irodalmi tanulmányok* (1950), *Válogatott irodami tanulmányok* (1960), *József Attila* (1974).

ADY SZIMBOLIZMUSA

(Részlet)[1]

A MAGYAR VALÓSÁG TÜKRE

Van-e tehát egység Ady lírájában? El kell-e fogadnunk Ady költészetét a maga egészében, vagy el kell-e vetnünk lírájának egyes részeit?

Valóban nagy lírikusok művészetét feldarabolni, „elfogadva" belőle ezt és „elvetve" belőle amazt – mint a gyerek, aki kiszedegeti a mazsolát a kalácsból –, nemcsak önkényes, hanem barbár művelet is. Ady lírája ellentmondásokkal teli líra, de egység is van benne. Hiába is próbálkoznánk Ady költészetének ezzel a feldarabolásával. Hol kellene megvonni a határt? Hiszen a szakadék a forradalmiság és a dekadencia között, ha jól megnézzük, nem politikai költészete és élet-halál-, szerelem-, isten-versei között vonul, hanem magában politikai költészetében, magukban „dekadens" verseiben van meg a kettősség. A forradalmár Ady benne van a halál-költészetben is, a halálmotívum benne van a forradalmi költészetben is: hol és hogyan lehetne tehát megvonni a merev vonalat? Sőt, Ady forradalmi és politikai költészetének igazi természetét, teljes gazdagságát meg sem lehetne érteni *egész* lírájának megértése nélkül, és fordítva: azt, ami szerelmi költészetében, életről és halálról szóló lírájában előremutat, meg sem lehetne érteni anélkül, hogy ne ásnánk le a közös gyökerekig forradalmi lírájában.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy Ady lírájában nem kell meg-

látnunk az ellentéteket, és nem kell különbséget tennünk lírai gondolatvilágának egyes elemei között. De ennek a különbségtevésnek gondosnak, tapintatosnak, szinte azt mondanám: gyöngédnek kell lennie és tudnia kell, hogy csak akkor vezet eredményre, ha szem előtt tartjuk Ady lírájának ellentmondásos belső egységét.

Hiszen Ady lírájának lényegét éppen ezek a legmagasabb művészi színvonalon kifejezett ellentétek alkotják. Nemcsak színét, tüzét, pompázását, nemcsak formai szépségét kapja ez a líra attól a feszültségtől, mely ezek között az ellentétek között fennáll, hanem tartalmi mélységét, gondolati és érzelmi gazdagságát is.

Igyekeztünk kimutatni, hogy Ady „két meggyőződésében" a magyar valóság maga szólalt meg. És csak a lírában lehetett kifejezni, megszólaltatni ezeket az ellentéteket. Ady éppen ezért lett a magyar irodalom reprezentatív alakjává a forradalmak előtti Magyarországon, mert lírikus és csak lírikus volt: az első világháború előtti Magyarországon – mint annyiszor a magyar irodalom fejlődésében – a líra volt a reprezentatív magyar műfaj, mely a magyar társadalmi és történelmi valóságot, a nemzeti élet fő kérdéseit a legadekváltabban, a legmaradéktalanabbul tudta kifejezni.

(Hogy Balassitól Adyig miért mindig újra a líra a reprezentatív magyar irodalmi műfaj, azt csak a magyar történelem egyes szakaszainak és a nagy történelmi fordulópontokon felmerülő fő nemzeti problémáknak konkrét kielemzésével lehetne megmagyarázni. Más okok hatottak Balassinál, mint Petőfinél, mások Adynál, mint Illyés Gyulánál. Nem feladatunk, hogy ebben az Ady-tanulmányban ezeket a különböző történelmi okokat felkutassuk.)

Az bizonyos: nem véletlen, hogy Ady – néhány novellán, cikkeken és egy Dózsa-színdarabkísérleten kívül – nem írt mást, mint verset, és hogy ő maga is lírikusi mivoltában látta a maga „fajta-reprezentáló" hivatásának megvalósulását. Hatvanynak, aki regényt és színdarabot követelt tőle, így válaszolt:

„Ne hidd, hogy félek egy színdarab, egy regény megírásától, a magam lírájának úri öltöztetésétől, de jól teszek-e, ha hit és hivatás nélkül teszek valamit, még akkor is, ha piac és pálma helyeselné ... Nincs bennem semmi irigyelt fajtád fölséges kozmopolitizmusából, gyalázatosan s rögösen magyar vagyok, de ebben első s ez is valami ... Csak egy általános emberi törvény vonna ki ez átkos fajtaszimbolizálásból, a halál, de erről már szóltam s ez mindnyájunknál nagyobb úr.

Meglátod valamikor, hogy eszem is van s ezt nehéz meglátni másoknak, akik elhelyezkedő, törekvőképességben látják az eszességet s nekem ez az eszem azt mondja, hogy a náthámat jogom van kúrálni, elrendeltetett és versekben fiadzott életemet azonban nincs, nem is beszélve arról, hogy lehetetlenség."[2]

Adynak igaza volt, hogy lírikusságában látta hivatását, mert csak a líra tudja művészileg kifejezni a magyar társadalom akkori fő problémáit. Egyedül a magyar társadalom belső ellentéteivel ezt még nem lehet megmagyarázni. Ellentétek mindenhol voltak, a líra mégsem volt mindenhol reprezentatív nemzeti műfaj. A magyarországi társadalmi ellentéteknek különleges jellegéről van szó.

Magyarországon nem a már véglegesen és teljesen uralkodóvá lett kapitalizmus immanens ellentétei alkották a társadalmi valóság fő problémáit, mint a nagy nyugat-európai országokban, melyeknek reprezentatív műfaja éppen ezért a polgári regény volt. De nem is egyszerűen a feudalizmusból a kapitalizmusba való átmenet, a feudális rend felbomlása okozta ellentétekről volt szó, mint a régi Oroszországban, amelyet a XIX. század nagy realista orosz regényei ábrázoltak. A regény és a dráma akkor lehet a nemzeti irodalom reprezentatív műfajává, ha a társadalmi ellentétek, melyeket az irodalom tükröz, úgyszólván egyneműek, egységes nézőpontból áttekinthetők, mert minden bonyolultságuk ellenére, a fő osztályok ellentétei körül forognak, és így a társadalmi fejlődésről egységes és egész képet lehet alkotni ezeknek az alapvető, középponti és fő osztályellentéteknek objektív nézőpontjából.

Hogy Magyarországon a XIX. század végén és a XX. század elején nem a regény, nem a dráma lett reprezentatív nemzeti műfajjá, annak az a végső magyarázata, hogy a magyarországi társadalmi ellentétek *még* nem voltak olyan „tiszták", mint Nyugat-Európában, és *már* nem voltak olyan tiszták, mint a XIX. század cári Oroszországában. Magyarország már kifelé menőben volt abból az állapotból, amelyben a fő társadalmi ellentét az egész nép és a feudalista nagybirtok ellentéte, de még nem érte el azt a fokot, ahol a középponti társadalmi ellentét a burzsoázia és proletariátus osztályellentéte.

Ennek a különleges átmenetnek volt végső soron kifejezője Ady lírája. Nem egyedül arról van itt szó, hogy a polgári demokratikus forradalmat Magyarországon a burzsoázia ellen kellett volna előkészíteni. Ezt így kellett a cári Oroszországban is. A társadalmi ellentétek-

nek ez a bonyolódása Oroszországban alapjában véve még jobban „tisztázta" a helyzetet, mert a „nép" – a munkásság és a parasztság – és a nagybirtokosok és tőkések ellentéte, tehát egy nagy, általános, átfogó ellentét lett az orosz társadalom középponti ellentétévé. Hogy az orosz polgári demokratikus forradalmat csak munkásvezetéssel és csak a burzsoázia ellen lehetett megvívni, nem zavarta meg a társadalmi harcok egységes felfogásának és áttekintésének lehetőségét egy központi osztályellentét szemszögéből, és így irodalmilag nem arra vezetett, hogy a nagy realista regény szerepét átvegye a líra, hanem arra, hogy a polgári regény szerepét – Gorkijjal – átvegye a nagy szocialista realista regény.

Magyarországon azonban nemcsak erről volt szó.

Hogy a feudális maradványok elleni harcot nálunk is együtt kellett volna vívni az ellenforradalmivá váló burzsoázia elleni harccal, ez alapjában véve Magyarországon is „tisztázhatta" volna azt a kérdést, hogy kik állanak szemben kikkel, hogy mi a középponti társadalmi ellentét, ha ezt a tisztázódást – munkásság és parasztság, nagybirtokosok és burzsoázia szembenállását – nem keresztezte volna az Ausztriához való viszony, a magyar függetlenség problémája, mely még tovább bonyolódott az elnyomott nemzetiségekhez való viszony kérdéseivel.

A dualizmussal még a félfeudális nagybirtokosok egy része, még az ipari burzsoázia egy része is elégedetlen volt. A „történelmi" Magyarországért, a nemzetiségi elnyomás fenntartásáért még a parasztság és az ipari munkásság egy részét is mozgósítani lehetett: ezért úgy látszott, hogy a társadalmi ellentétek nem forognak egyetlen tengely körül, nem redukálhatók a fő osztályok szembenállására. A társadalmi ellentétek egységes képét ezért nem tudta megrajzolni a háború előtti magyar polgári regény. Nálunk még inkább, mint Oroszországban, csak szocialista realizmussal lehetett volna ábrázolni a társadalmi ellentétek egész képét, éppen azért, mert az egymást keresztező, összevissza bonyolódott kérdések tömkelegében csak a munkásosztály mutathatta volna meg a kivezető utat. De a munkásosztály akkor még nem tudta megmutatni.

Ezért öltöttek a háború előtti Magyarországon a társadalmi ellentétek, a forradalmi átmenet objektív kérdései, az osztályviszonyok objektív bonyolultsága szubjektív alakot; nem volt, aki kivezető utat mutasson, nem volt, aki megmutassa, hogy a társadalmi harcoknak mi a tengelye, nem volt, aki az ellentétek bonyolultságában eltévedőket a helyes útra vigye, a magyar nép árva volt és magára volt hagyva. A líra

azért lett Adyval reprezentatív magyar műfajjá a háború előtti Magyarországon, mert csak ő tudta megszólaltatni a magyar társadalom ellentéteit meztelenül és közvetlenül, anélkül, hogy feloldotta volna őket, és mert a lírai magatartásban, mely az Én-en, a szubjektumon keresztül nézi a világot, tükröződhetett legadekvátabban a forradalomnak az a fő kérdése, hogy szubjektív erői gyengék és készületlenek. Ady lírájának befeléfordulásában és ellentéteinek feloldatlanságában tehát egyaránt a magyar valóság problémái tükröződtek.

Persze az, hogy a líra volt a reprezentatív magyar műfaj: nem erény, hanem szükség, nem erő, hanem gyengeség jele volt. És ennek magában a lírában, Ady költészetében is ki kellett fejeződnie. Ady szimbolizmusában jut kifejezésre Ady költészetének ereje is, gyengéje is.

Ady lírája éppen szimbolizmusa révén lett nagy, patetikus, forradalmi lírává, egy nagy történelmi fordulópont költészetévé. Éppen szimbolizmusával érte el azt, hogy tekintetét nem a kis, hanem a nagy dolgokra tudta függeszteni, hogy a valóság felületi bajaitól, az egyes dolgok külsőlegességétől és színlegességétől elfordulva, a mélybe tudott hatolni, és a magasba tudott törni: érzékeltetni tudta, hogy nem részletekről, hanem az egészről van szó. Szimbolizmusa a forradalmi általánosítás eszköze volt. Ennyiben volt ez a szimbolizmus realizmus, az akkori Magyarország akkori fő történelmi problémáinak lírai tükröződése.

A demokratikus forradalom előkészítésének idején, 1905-től 1918-ig, Ady szimbolizmusának ugyanaz volt a szerepe, mint Petőfi realista lírájának 1848 előtt: az egész életet felölelő költészettel köszönteni a küszöbön álló forradalmi változásokat, érzékeltetni, hogy valami készül, forradalmasítani a lelkeket, kiragadni őket a mindennapok sablonos megszokottságából.

De ez a nagy és széles forradalmi költészet tükrözte a kapitalista rothadást is. A forradalmi valóság lírai megszólaltatásához csak azért volt szimbolizmusra szükség, hogy a kapitalista rothadás kiváltotta kiábrándultságot, hitetlenséget össze lehessen egyeztetni a forradalmi változások hirdetésével. Ady szimbolizmusa tehát: eltávolodás is a realizmustól. A valóság helyettesítése mitologikus szimbólumokkal arra kellett, hogy ne kelljen nevén nevezni a rothadást, hogy ne kelljen a maguk igazi valójában megrajzolni a forradalom ellen működő társadalmi erőket.

Ady tudta, hogy a polgári demokratikus átalakulás táborának régi, szinte természetes egységét az osztálydifferenciálódás megbontotta, szimbolizmusa ki is mondja, de nem egyenesen, hanem csak sejtetve, szinte

elhallgatva mondja ki ennek az egységnek a megbomlását. Ady a polgári demokratikus forradalom előkészítésének idejét a kapitalista társadalom imperialista szakaszában élte át: heroikus illúziói a demokráciát illetően már nem lehettek, e polgári demokratikus forradalmat – nem proletár osztályalapon – heroikus illúziók nélkül hirdetni nem lehet.

Ady szimbolizmusa arra való volt, hogy e heroikus illúziókat beleágyazhassa a dezillúzióba. Ezért mitologizálódik költészetében a forradalom is, a reakció is.

Ady lírája éppen ezért *egyszeri* jelenség a magyar költészetben. Egy konkrét történelmi helyzet szülötte, nem lehet megismételni, nem lehet folytatni. A polgári demokratikus forradalom heroikus illúzióit az antikapitalista dezillúzió érzelmeivel csak addig lehetett összeegyeztetni, amíg a forradalom nem vált valósággá.

Az 1918-as és 1919-es forradalmak után a heroikus illúziók a levegőben lógtak, az antiburzsoá dezillúzióból proletárellenesség lett. A két forradalom kirántotta a társadalmi talajt a szimbolizmus lába alól. A történelem, mely igazi mivoltában, harcoló osztályok valóságos cselekvésének képében jeletkezett, maga rántotta le a leplet saját „titkairól": a rémek és szörnyetegek, a költői mitológia jó és rossz kísértetei igazi mivoltukban szólaltak meg. És ehhez a forradalmi és ellenforradalmi valósághoz képest a szimbolista líra mitologikus lényei halványnyá és vérszegénnyé lettek. A magyar proletárság valóságos forradalmi nagyságáról a „Jövendő fehérei" elnevezés már nem mondott semmit, még kevesebbet mondott gyengéiről. Szegedhez, Orgoványhoz, Siófokhoz[3] képest a „magyar Ugar" szimbólumai elszíntelenedtek.

Nem véletlen, hogy a forradalmak utáni magyar líra nem ott folytatta, ahol Ady elhagyta. Illyés Gyuláék költészete realista költészet: ők már nevén nevezik a valóságot. De az ő realista lírájuk nem is nagy líra, abban az értelemben, ahogyan Adyé az: a nagy történelmi fordulópontok problémáit és heroikus érzelmeit kifejező költészet. Realizmusuk a forradalom utáni kijózanodás realizmusa; azért fordultak el a szimbolizmustól, mert nem tudtak oly szenvedélyesen gyűlölni, mint Ady, nem tudták olyan hévvel vágyni és akarni a forradalmat, mint ő. Lírájuk „népiesebb" volt Ady lírájánál, de ez a népiesség nem a forradalom népiessége volt, inkább csak a kisemmizett parasztságé, mint az egész forradalmi magyar népé. Realistább és népiesebb ez a líra Adyénál, de szürkébb és korlátoltabb is. Az Ady utáni líra elfordult a szimbolizmustól, mert nem tudott hősöket látni az elnyomottakban és szörnyetegeket

az elnyomókban. Ezért ez a realizmus és ez a népiesség: visszaesés Ady kevésbé realista, kevésbé népies költészetéhez képest.

Népi költő-e Ady a szónak abban a tág értelmében, hogy a nép életét tükrözi, a nép vágyait és törekvéseit szólaltatja meg költészete? Népi költő-e abban az értelemben, hogy világosan, az igazság egyszerűségével fejezte ki azt, amit az ő szájával mondott a magyar nép?

Ady versei közkézen forognak, összegyűjtött verseit – halála után – kétszázezren vásárolták meg, széles néptömegek ismerik, szeretik költészetét. De hatása és elterjedése nem egyértelmű, és nem mindig felel meg költészete igazi tartalmának. Nem mindenki szereti ugyanazt Adyban, költészetének különböző területei és oldalai népszerűek a különböző néprétegekben, népszerűségének társadalmi okai mások voltak 1919 után, mint 1918 előtt. Maga a nép – a nép különböző rétegei – végzi el a spontán kiválogatást Ady lírájából. Nem véletlen, hogy nemzeti és forradalmi költészete hatolt be legmélyebben a munkásságba, hogy lírájának ez a területe lett leginkább népszerűvé az alsó osztályokban. Ady költészete ellentmondásos egység, de a nép spontán felbontja ezt az egységet, hogy ne ellentmondásaiban, hanem egyszerű és közvetlen igazságaiban értse és szeresse Adyt. A nép spontán és naiv realizmusa Ady szimbolizmusából úgyszólván kivonja, kiszűri a realizmust. Az ellenforradalmi intelligencia ellenkező módon járt el. Ady realizmusából a szimbolizmust szűrte le, hogy Ady igazi forradalmiságát ily módon puszta „mítosszá", puszta fantáziává hamisíthassa, és ezzel a meghamisított Adyval igazolhassa a maga talmi „forradalmiságát".

Mi hat ránk ma Adyból? Hatnak ránk forradalmi versei, hat ránk költészetének nagy változásokat hirdető és sejtető szándéka, a történelmi fordulópont levegőjét lehelő szenvedélyessége és intenzitása. Hat ránk mindaz, ami előremutat benne: a vágy az élet gazdagságára és teljességére.

De nemcsak ez.

Dekadenciájában is van, ami meg tud ejteni és csábítani tud: Ady visszhangot ver azzal is, hogy kifejezi az embert, aki nem tud állandóan az ellenséges valóság megváltoztatásának színvonalán élni, aki csak vágyódni tud az igazi jövőre, de e vágyával leplezi beletörődését. És Ady e kétféle hatását el kell hogy válasszuk egymástól. Adyt el kell fogadni úgy, ahogy van, a maga egészében, de meg kell különböztetni benne a mulandót a maradandótól.

Ady népiességét és népszerűségét nem lehet megítélni a mai nap, az utolsó húsz év tapasztalataiból. Az ő költészete kristály, melynek

sugártörése változik aszerint, hogy éjjel van-e vagy nappal, alulról vagy felülről esik-e rá a fény, hogy valamennyi oldala vagy csak egyes lapjai verik-e vissza a valóság sugarait. Igazi nagy költészet nemcsak képe a világnak, hanem maga is tükör, amiben a világ felismerheti önmagát. És minél szebb, szabadabb, emberibb lesz a világ, annál többet fog felismerni önmagából Ady költészetében.

AZ AVANTGARDIZMUS JÓZSEF ATTILA KÖLTÉSZETÉBEN[4]

Az a törekvése, hogy ezeket a sokszor ellentmondó elemeket költői egységbe forrassza, és az ily módon nyert stíluseszközökkel ábrázolja kora Magyarországának helyzetét és ellentmondásait, vezette József Attilát oda, hogy költői kiindulópontul a népies magyar forma mellett előbb az expresszionista, majd a szürrealista szabad verset is válassza. A fiatal József Attila nemcsak az „új népiesség" költői irányzatának híve és egyik úttörője volt Magyarországon, hanem egyben híve és folytatója az első világháború alatt Magyarországon is meghonosodó szabad versnek, expresszionizmusnak. József Attila egyszerre volt indulása idején népies magyar költő és avantgardista költő. Költészete e két elemének egymásrahatásából és küzdelméből bontakozott ki később József Attila nagyszerű szocialista lírája, az a líra, amely őt a harmincas évek nagy verseivel a magyar költészet új klasszikusává avatta.

Ebben az összefüggésben kell felvetnünk azt a kérdést, amely épp József Attila költészetének értékelésével kapcsolatban az utóbbi hónapokban meglehetős szerepet játszott a magyar líra további fejlődési útjainak megítélése kérdésében, azt a kérdést, mi volt a szerepe, és mi kell hogy legyen a szerepe, az avantgardista költészetnek a szocialista költészet kialakulásában. Vajon mennyiben játszott az avantgardista költészet legalább bizonyos fokig pozitív szerepet a szocialista líra kialakításában, vajon mennyiben tekinthető a szocialista költészet fejlődésében többé-kevésbé szükségszerű szakasznak az avantgardizmus költői tapasztalatainak – akár negatív, akár pozitív értelemben való – elsajátítása a szocialista lírikus teljes formai és tartalmi gazdagságában való kialakulásához. Előzetes válaszként e fontos kérdésekre, állapítsunk meg mindenekelőtt két dolgot: Aragon és Eluard, Majakovszkij

és Johannes R. Becher, valamint József Attila költői fejlődésének történelmi tényeit ismerve, szinte lehetetlen arra az álláspontra helyezkedni, hogy e nagy szocialista költőknek avantgardista korszaka nem lett volna semmi egyéb, mint a burzsoá dekadencia befolyása és fertőzése oly költőkre, akik költői érdeklődésük adott avantgardista szakaszában még nem jutottak eléggé szoros és szerves kapcsolatba a néppel, a forradalmi munkásmozgalommal. Mert bár, ha igaz is, hogy egy költő fejlődése és érlelődése nem egyszerre történik, hanem szakaszokban, és a társadalom, valamint egyéni életük kitermelte akadályok fokozatos leküzdésével, mégsem lehet arra az álláspontra helyezkedni, hogy nagy költők fejlődésében és költői kibontakozásában ne lehetnének ugrások, ne lehetnének oly meggyorsulások és kerülőutak, amelyek lehetővé teszik bizonyos akadályok egyszerre történő leküzdését és a teljes költői kibontakozásnak, a leggazdagabb és a teljes népközelségnek „normálisnál" sokkal gyorsabb elérését. A másik előzetes és ideiglenes válasz az avantgardizmusnak mint a szocialista költészet „szükségszerű" fejlődési szakaszának kérdésére a következő: a szükségszerűség itt is, mint mindig, történelmi kategória. Lehet, hogy valami bizonyos korokban, bizonyos emberek számára „szükségszerű", de ebből korántsem következik, hogy ugyanaz más korokban, más emberek számára is az. Az a körülmény, hogy József Attila számára az avantgardizmus leküzdése és túlhaladása szükségszerű szakasza volt szocialista lírája teljes kiérlelődésének, semmi esetre sem jelenti ennek az egyszeri történeti ténynek általánosítását, minden időkre érvényes törvénnyé emelését. Ami József Attila számára a húszas években talán szükségszerű lehetett, az nem okvetlenül követendő példa és szükségszerű Kovács Péter vagy Fekete Pál számára a huszadik század ötvenes éveiben.

Mi nem értünk egyet azzal a konzervatív értékeléssel, melyet legbehatóbban Horváth János képviselt, és amely szerint az az új, amit Ady Endre adott a magyar költészetnek, elsősorban a költői stílus megújítása volt, vagy mint ő mondotta: Ady és a „Nyugat" „stílromantikája". Ady és a „Nyugat" irodalmi forradalma „stílusforradalom" *is* volt, de nemcsak és nem elsősorban az. Ez – mutatis mutandis – vonatkozik az avantgardista költészetre is. Az avantgardizmusnak a futurizmustól és az expresszionizmustól a szürrealizmusig nem a stílusforradalmi formarombolás volt a lényege, hanem ezzel együtt kísérlet arra, hogy a költészetet elszakítsák a realizmustól és az értelemtől. Az avantgardizmus maga az első világháború alatt és után a kapitalista

világ gazdasági és politikai, társadalmi és szellemi összeomlásának tünete és kísérőjelensége volt, kísérlet és törekvés arra, hogy a darabokra hullt és a polgári értelmiség számára értelmetlenné és ingataggá vált világban a költészet megtalálja e széthullás és értelmetlenség kifejezésének és ábrázolásának új eszközeit, pánikszerűen menekülve a kapitalista összeomlás félelmet keltő következményeitől. De a pánik rossz tanácsadó a költészetben is. Egy összeomló és addig örök érvényűnek tűnő világ széthulló darabjait nem lehet a valóságtól való meneküléssel összeragasztani. Az avantgardista költészet lényege pedig éppen ez volt, a menekülés a valóságtól, és a költészetnek, sőt általában a művészetnek e menekülés eszközévé való kinevezése. És, ha a későbbiekben nagy szocialista költőkké érlelődő írók is fejlődésük kezdeti fokán áldozataivá váltak az avantgardizmus formaromboló igézetének, akkor ezt csak azzal lehet magyarázni, hogy az avantgardizmus elfordulását a valóságtól tévesen azonosították a széthulló kapitalizmussal való szembefordulással. Azt hitték, hogy a formarombolással, a valóságtól és az értelemtől való elszakadással közelebb jutnak a kapitalista világ széthullása után kialakuló új élet mozgató és teremtő erőihez, pedig nem közelebb, hanem távolabb jutottak tőlük. Az avantgardizmus fejlődésszakaszának „szükségszerűsége" a későbbi nagy szocialista költőknél, s így József Attilánál is csak abban állt, hogy a szocialista öntudat minden oldalú és leggazdagabb kibontakozásának és kifejlődésének „szükségszerű" feltétele a kispolgári lázongás különböző formáinak leleplezése és leküzdése. Az avantgardizmus pedig minden formarombolásával és a tőkés világ válságától való minden determináltságával egyetemben úgy viszonylott a szocialista lírához, mint a Marx előtti kispolgári szocializmus különféle fajtái a proletárszocializmushoz. Az avantgardizmus csak annyira volt „szükségszerű" szakasza a szocialista líra fejlődésének, mint amennyire Karl Grün és Proudhon „szocializmusa", illetőleg e „szocializmus" elleni harc „szükségszerű" feltétele volt a marxista szocializmus kialakulásának. Különösen igaz ez, ha számba vesszük, hogy a kispolgári szocializmus leküzdése mint a marxizmus kifejlődésének feltétele a XIX. század negyvenes éveiben ment végbe, mit szólnának azonban az olyan emberhez, aki e negyvenes évek tapasztalatai alapján a kilencvenes években kezdte volna állítani a kispolgári szocializmus kidolgozásának és utána leküzdésének „szükségszerűségét". Nyilván azt mondanánk rá, hogy vagy bolond, vagy valamiféle furcsa Rip van Winkle[5], aki jó néhány évtizedet átaludt a világtörténelem fejlődéséből. Hogy József Attila, aki, mint ismeretes,

párizsi tartózkodása idején részt vett a nemzetközi avantgardista mozgalomban, hazájába visszatérve nem elsősorban az avantgardista formarombolással, „stílromantikával" szakít, hanem elsősorban az avantgardizmus valóság- és értelemellenességét bírálja, ezt mutatja a magyar avantgardizmus fő képviselőjén, Kassák Lajoson gyakorolt kíméletlen kritikája. Ez a kritika, amely 1931 szeptemberében jelent meg[6], Kassák Lajos „35 verséről" állapítja meg:

„Nem érthetetlenek, csak értelmetlenek, nincs értelmük önmagukon belül, nincs értelmük önmagukon kívül, nincs értelmük különösen és nincs értelmük általánosan, de legfőképpen – nincs értelmük társadalmasan. De hát elmemű-e a költemény? Kell-e, hogy a műalkotás értelmes legyen? ... Az ember életében az értelemé a formaalkotás szerepe. A szemlélet (az intuíció) nem alkot formát, hanem meglevő összefüggések formájára irányul. Az értelem még az igazságnak is csak formát ad, hogy belátható, hogy szemlélhető, megpillantható legyen, és nem az értelem hozza létre az igazságot. Azt is tudjuk, hogy a művészet az ember eszméletének, a léleknek, tudatnak, vagy ha úgy tetszik, tudatalattinak a mélyéről – de mindenképpen az emberi élet jelenné gyülemlő múltjából hozza föl képeit. Azonban ez történik az álomban is, nemkülönben az ébrenlét révedezéseiben. S a művészet abban különbözik mindenfajta álomtól, a képzelet mindenféle csapongásától, hogy a tudatnak, léleknek mélyéről felmerülő képeket értelmesen rendezi, hogy közvetlen jelentést lehel beléjük, és e jelentéseket közvetlen értelmi viszonyban fogja össze... Mindezt összevéve: Kassák versei illusztrációk a leggondolattalanabb és legképtelenebb esztétikához.

2. Ezek után nyilvánvaló, hogy Kassák emez írásaival kapcsolatban társadalmi értékről nem is mukkanhatunk. Mégis, mint minden nyomtatott, szavalt, előadott stb. közlemény, úgy ezek is szerepet visznek, akarva, nem akarva, az osztályharcban. Van-e ily közleményeknek akár csak sejtelemnyi hasznuk is a munkásság számára? Két eset lehetséges: vagy hatnak, vagy nem hatnak. Ha nem hatnak, hasznuk nincs. Ez a kívánatosabb eset. Mert hatásuk (csak az eddigieket véve figyelembe) lehet-e más, mint hogy az ifjú elméket megzavarja, a szövődő proletáröntudatot szétkuszálja, és a szocialista világosságban feltűnő világot sötétségbe meríti? ...

3. Az előbbiekből önként adódik a kérdés, mifajta filozófiába menekül Kassák, ha már a valóságot úgy kiejti a keze közül, mint a szórakozott halász a síkos halat? »Minden a te szemeidtől függ« – Kassák

felfogásának ez a gyújtópontja. Eszerint szubjektivista és relativista, ami már az elmélet legfinomabb szálaiban is elválasztja a szocializmustól, marxizmustól, amely tudvalevően objektivista és dialektikus és amely ellenségesen áll a Kassák-féle állásfoglalással szemben. Ám Kassák még tovább megy: »minden a te szemeidtől függ, és attól az acélcilindertől, ami a domboldalon ketyeg«... Itt a szubjektív idealizmus végső mozzanatával állunk szemben, azzal, amit a filozófia története szolipszizmusnak nevez. Nincs más a világban, csak solus ipse, csak ő maga, csak Kassák Lajos, a számozott versek szerzője, ifjúmunkások szolipszista nevelője. A szolipszizmusról azt mondja Lenin, hogy világnézet világ nélkül, Schopenhauer szerint pedig következetes szolipszisták csak a bolondokházában találhatók."

Meg kell jegyeznünk, hogy a kommunista párt az illegalitás éveiben lényegében ugyanazért harcolt Kassák és köre ellen, amiért József Attila is: harcolt a Kassák-féle avantgardizmus szubjektivizmusa és relativizmusa ellen, Kassák szolipszista esztétikája ellen, amely csak arra volt alkalmas, hogy az ifjúmunkásság kialakuló proletáröntudatát szétkuszálja és sötétségbe merítse. József Attila is, a kommunista párt kultúrpolitikája is az illegalitás éveiben az avantgardizmus ellen küzdve a valósághoz való fordulást követelte a költészettől, valójában egy realista esztétikáért szállt síkra.

DAVID ALFARO SIQUEIROS
(1898–1974)

A haladó mexikói festészet egyik vezető egyénisége. A monumentális falikép stiláris megújítója. Művészeti írásainak gyűjteménye magyarul: *A művész és a forradalom* (1966).

NYÍLT LEVÉL A SZOVJET FESTŐKHÖZ, SZOBRÁSZOKHOZ, GRAFIKUSOKHOZ[1]

Alig három hete írtam meg Varsóban a fiatal lengyel festőkhöz intézett nyílt levelemet. Azért tettem ezt, hogy ezzel eleget tegyek kívánságuknak. Ezt írtam:

„Mindegyikük egyedi műalkotását lehetetlen volna elemezni az Arzenál Kiállításának egyszeri megtekintése nyomán. Száztizenegy festő, kilencvenkilenc grafikus és negyvenöt szobrász művét nem lehet megítélni a művészek két-három elszigetelt alkotása alapján, annak veszélye nélkül, hogy súlyos tévedésekbe ne essem, és mélységes igazságtalanságokat ne kövessek el.

Ez alkalommal tehát csak arra szorítkozom, hogy néhány megjegyzést tegyek arról, amit átfogó tendenciájukban, jelenlegi együttes munkájukban látok, végül is ennek a módszernek kell megelőznie minden részletes tanulmányozást. Az általános ismerete nélkül nem lehet eljutni az egyeshez.

Kiállításukban egy nyilvánvaló és ráadásul üdvös ellenhatást tapasztalok az *akadémizmussal* szemben, amely nemrég még túlsúlyban volt alkotótevékenységükben. A gyakran kommersz stílusú *naturalizmusra* gondolok, a *század eleji jenki reklám-realizmusra*, amelyet 1951 szeptemberében hazájukban tett utazásom alkalmával figyelhettem meg.

Ámde látom vonzódásukat a *párizsi iskola formalizmusához* is. Ez azt jelenti, hogy olyan művészet felé orientálódnak, amely a galériák (manapság New York által diktált) üzleti spekulációinak van alávetve, s amelyet valamely elefántcsonttoronyban alkotó művész hoz létre egy

feltételezett vásárló intimitása számára; ez pedig semmiképp nem illik sem tartalmánál, sem műfajánál, sem formájánál fogva a hazájukban zajló mindent átható nagy társadalmi folyamathoz.

De jól tudom, a közös munkájukban jelentkező pozitív elemekből ítélve, hogy nincs messze a nap, amikor önök is rátalálnak az új, a *teljességgel modern realista művészet* végleges útjára, amely olyan korszerű, mint az őt megkövetelő társadalmi feladat. De persze nem az egyéni műterem munkája oldja meg a problémákat, hanem a műterem autentikus funkciójának megtalálása és kifejlesztése.

A művészettörténet nagy korszakai nagyrészt kollektív meggyőződés gyümölcsei, és önöknek ma az a szerencséjük, hogy nemzeti hittel rendelkeznek, amelyre a világ számos népe még nem tett szert."

És vajon mit mondhatnék önöknek, szovjet művész elvtársak, egy ehhez hasonló nyílt levélben?

Először is meg kell mondanom, hogy ismerem egész munkásságuk kibontakozását, első csíráitól kezdve, hiszen 1927-ben, vagyis tíz esztendővel az Októberi Forradalom győzelme után látogattam meg először országukat, amikor küldöttként vettem részt a Vörös Szakszervezeti Internacionálé IV. Kongresszusán, és közvetlenül megfigyelhettem művészetük előremenetelét; 1951-ben Varsóban megtekinthettem a Szovjet Festészeti Kiállítást; nemrég részt vettem a hasonló berlini fesztiválon; alig egy hónapja láttam a szovjet festők újabb kiállítását a Lengyelország fővárosában rendezett fesztiválon; idén szeptemberben pedig végigjártam az összes modern művészeti múzeumot Moszkvában és Leningrádban, meglátogattam számos egyéni műtermet, és bizonyára megismertem legfontosabb monumentális alkotásaikat.

Számomra tehát nyilvánvaló, közvetve és közvetlenül egyaránt, hogy művészetük a világtörténelemben példátlan nagyszerűségű politikai funkciót tölt be. Egész művészetük egy olyan társadalmi mozgás szolgálatában áll, amely új korszakot nyitott az emberiség számára, és ezért számíthatnak önök az első proletárállam korlátlan támogatására. Számomra világos, hogy festészetükkel, szobrászatukkal, grafikájukkal, plakátjaikkal, illusztrációikkal, színpadképeikkel stb. hozzájárultak ahhoz, hogy a cárok elmaradott, régi Oroszországából az iparban, a mezőgazdaságban, a tudományban, a nevelésben, a sportban, végül is mindenben, ami hozzájárul az emberek boldogulásához, élenjáró országot formáljanak. Nincs olyan nagyváros, város, község, falu, gyár, vasútállomás, üdülőhely, iskola, színház, ahol önök ki ne fejezték volna a legkülönfélébb méretű művekben a szocialista ideológiát, nagy embe-

reiknek, hőseiknek apológiáját. A közterek és az épülethomlokzatok kiképzéséhez, a száz- és ezerszámra épülő lakóházak belső terének kialakításához mindenütt hozzájárultak művészi munkájukkal. Összegezve, új társadalmuk felszabadító légkörében önök megismétlik azt, amit más társadalmak még rabszolgasorban tettek a közösségi művészetben, az ősi Kína, a régi India, az ókori Egyiptom, az ókori Görögország, a középkor és a reneszánsz, Amerikában a hatalmas prehispán kultúrák. Ily módon művészetük az állam művészete, közösségi művészet, ideológiai megbízatású művészet, éppen ezért szándékában ékesszóló művészet, és ily módon realista szándékú művészet. Művészetük tehát eposzi művészet, hősies művészet. Ez vezeti önöket olyan technikai megoldásokra, mint a zománcmozaik, amelyet készítenek. Természetesen még sok tennivaló van hátra, s erről kell még önökhöz szólnom.

Mi, kommunisták – én magam 1924 óta vagyok a kommunista párt tagja, attól fogva harcolok az önök ügyéért, amely az enyém is –, sohasem elégszünk meg a pozitív tettek elemzésével. Mi, kommunisták, mindig a problémák mélyére hatolunk, s innen származik a legközvetlenebb bírálat és önbírálat. Ezt a magatartást követem én is.

A mi mexikói festészetünk, amely részben állami, részben közösségi festészet, amelynek ideológiai megbízatása van, s következetesen technikai kutatásokat is folytat, és realista célt tűz maga elé (az imperializmusnak alávetett burzsoá gazdasági rend országaiban egyébként teljesen természetes), *formalista* beütéstől szenved, az önök művészete viszont nem mutatja ennek a leprának a hatásait, amely a kapitalista világ művészetéből szellemes, de a maga értékében degradált és degradáló tüntetést csinált; mégis a *kozmopolitizmus* egy másik formájában, *formalista akadémizmusban, mechanikus realizmusban* szenved. Ha összehasonlító módon, a kifejtett értelemben szemléljük a *párizsi formalizmust* és az *akadémizmust*, megtaláljuk mindkettőben a hasonlóság elemét: mindkét út *nemzetietlenné* és *személytelenné* teszi a művészetet; a *„párizsi iskola"* módján formalisták és a *„római akadémia"* módján akadémikusok bármely országban úgy hasonlítanak egymáshoz, mint két vízcsepp. Egy argentin formalista és egy japán formalista között e tekintetben nem létezik semmiféle különbség, ahogy szintén nem létezik különbség egy magyar akadémikus és egy guatemalai akadémikus között sem. Egyik is, másik is felemás művészetet ápol . . . mert egyik is, másik is a priorinak, adottnak veszi a stílust, és ezért a stílus, a forma számukra nem a funkció konzekvenciája, eredménye.

A mi kortárs mexikói festészetünk formalista elemekkel terhes, ahogy

mondtam, és ennek a formalizmusnak a következményeként *primitivizmusban* és *archeologizmusban* szenved, amely önöket nyilvánvalóan nem támadta meg, de festészetük, az önök festészete viszont még nem használja fel saját nemzeti hagyatékát az alkotás céljaira, lévén még áldozata annak a stiliszta előítéletnek, amelyre céloztam, vagyis a reneszánsz végén kialakult, ma már *holt nemzetközi akadémiai törvényeknek.*

A *realizmus,* önök is egyetérthetnek velem, nem lehet *merev formula,* változhatatlan törvény, ahogy ezt a művészettörténet is bizonyítja, amely éppen az *egyre realistább* realista formák kibontakoztatásának története. A barlangfestményektől az ókoron, majd a középkoron át a reneszánszig tett egyszerű szellemi kirándulás a legcsekélyebb kétséget is kizárja ezzel az igazsággal kapcsolatban. Végül is megegyezhetünk abban – ahogy erre törekszenek is egyesek –, hogy nincsen felsőbbrendű műalkotás egy másik műalkotáshoz viszonyítva, és ebben az értelemben egyetlen fontos művészeti korszak sem felsőbbrendű a másik korszakkal szemben, de ez semmiképpen nem tagadja a forma szakadatlan gazdagodásának folyamatát az egyre gyarapodó, egyre civilizáltabb, egyre ékesszólóbb realista nyelvezet irányában. Egyre elevenebb, húsból-vérből való, kifejezőbb lényeket kívánunk alkotni úgy, ahogy a környezet, amelyben az ember egyre tapinthatóbban mozog, ösztönözte a művészet mindama korszakát, amikor az alkotás nem zárkózott *érinthetetlen formulák* közé. *A realizmus nem lehet egyéb, mint egy állandóan fejlődő alkotómódszer.*

A mi mexikói festészetünk, egészében véve, elfeledte ezt az elvet, hála az archeologizmus mezején, s így az *indián primitivizmus* útján dívó formai spekulációknak. Ez olyan súlyos hiba, hogy sok-sok mester tevékenységét megrekesztette a kezdeti stílusokban, vagyis a harminc esztendővel ezelőtti „gyermekded" stílusokban. (A mexikói modern festészet tudvalevően 1922-ben kezdődött.) A szovjet festők művészetében is van egy ilyen vakfolt, ami azzal jár, hogy tovább élnek az *öreg realista stílusok, a nemrég múlt* stílusok, a *század eleji jenki kommerciális reklám-realizmus* stílusa, amit az önök művészetének befolyásaként megfigyelhettem a lengyel festészetben, és megfigyelhető általában a népi demokráciák festészetében is, ahogy ezt leszögeztem említett nyílt levelemben. Ha összességükben vizsgáljuk művészetük folyamatát, az önökét, az alatt a harmincnyolc esztendő alatt, amióta létrejött, megállapíthatjuk, hogy a fejlődés semmiképp sem a formai nyelvet illetően következett be, hanem a technikai virtuozitásra vonatkozik, az egyre nagyobb kézművességre. De ne feledjék, hogy egy megszabott realista

alkotás területén belül éppen a mesterségbeli tökéletesedés mindig dekadenciához vezetett. A közvetlenül a reneszánsz után tevékenykedő festők sokkal ügyesebbek voltak, mint elődeik, de művük sokkal alacsonyabb rendű, mint amazoknak a kevésbé ügyes művészete. Raffaello félelmetes volt, de megvetésre méltók a raffaellisták, akik őt követték . . . és ez csupán egyetlen példa.

Nem igaz semmiképpen, hogy a *formának minden túlhajtása formalizmus,* mivel akkor nem tudnánk megérteni egyetlen nagy velencei festőt sem, ahogy Michelangelót, El Grecót, Goyát, Daumier-t stb. sem, és a mexikóiak esetében José Clemente Orozcót. A *formalisták* túlhajtják a formát magáért a formáért, tisztán képzőművészeti játékképpen, az igazi realisták viszont mindig a nagyobb *képzőművészeti ékesszólás,* a nagyobb *tematikai ékesszólás determinációjával* tették ezt, s meg is teszik ezután is; összegezve, a realisták nyelvezete, a mi közös nyelvezetünk végeredményben plasztikus nyelvezet. Máskülönben a mi politikai tartalmunk bármennyire igaz és szép legyen is, nem jelent többet, mint egy bármilyen emberi lény érzékenységéhez szóló bágyadt és fáradt művészi kifejezést.

A művészettörténet tanulmányozása azt is bizonyítja számunkra, hogy az mindig a realista utat követte, az anyagok és szerszámok vagy munkaeszközök egyre tökéletesebb megválasztásával. Ha tekintetünket a nagy olasz művészet négy évszázadára irányítjuk – egyetlen példa –, könnyedén elérkezünk a konklúzióhoz, hogy a művészek különböző periódusaikban sohasem elégedtek meg elődeik módszereivel, ellenkezőleg, az új eljárások lelkes kutatói és felfedezői voltak. Azt tapasztaljuk, hogy nemcsak lépést tartanak koruk tudományának, technikájának és iparának leghaladóbb vívmányaival, hanem ennek a technikának és tudománynak egyformán zászlóvivői. Láthatjuk, hogy ezek a művészek tökéletesítik a *temperákat,* tökéletesítik az *olajfestékeket,* új és egyre jobb *pigmenteket* találnak, és miért ne mondanánk ki: gazdagítják szakmai „trükkjeiket", hogy műveik egyre tökéletesebbek legyenek. A mi mexikói mozgalmunknak is megvoltak a maga előharcosai, de ugyanakkor megvoltak legádázabb ellenzői is, és ezeknek köszönhető, hogy termésünk nagy része megrekedt az ezeréves eljárásoknál, a politikai ékesszólás rovására. A festészet, mint a képzőművészetek általában, materiális művészet, fizikai művészet, s éppen ezért a kifejezés anyagi eszközeiben rejlő lehetetlenségeknek vagy lehetőségeknek van alávetve. Az önök esetében, szovjet festőkollégák, ez a tény még súlyosabb formában jelentkezik: először, mert önök között még nem jelentkeztek az

anyagi technika gazdagításának pártolói; másodszor, mert önök ma egy olyan államra számíthatnak, amely eddig soha nem látott mértékben biztosítani tudja az átalakulás morális és effektív eszközeit önök számára.

Amíg minden történelmi kor nagy festői szisztematikusan gazdagították a *perspektíva és a kompozíció* elveit, a *párizsi iskolához* csatlakozók nem hogy újat nem hoztak ebben az értelemben, hanem elveszítették azt is, amit elődeik húsz évszázad alatt felfedeztek. A mi mai mexikói mozgalmunkban a tradicionalista fromalisták szisztematikus ellenzékével szemben azon fáradoztunk, hogy megtaláljuk ennek a problémának a megoldását, ahogy ezt számos gyakorlati tettünk is bizonyítja. A szovjet festők ezzel szemben még a kompozíció és perspektíva, az összes művészi akadémia módszereinek vannak alávetve, és ezeket gyakorolják a világ egyetlen olyan államában – ahogy ez részben megtörténik a népi demokráciákban is –, ahol a népet szolgáló tudomány mérhetetlenül nagy segítséget nyújthatna nekik a probléma megoldásában.

Nem, sem a realizmus formái, sem képzőművészeti materializációja nem lehet merev. Abszurdum lenne azt gondolni, hogy a realista ékesszólást már kimerítették a múlt nagy mesterei (ők is így vélekedhettek volna közvetlen elődeikről), és épp oly abszurdum volna azt gondolni, hogy a sok száz és ezer évvel ezelőtt felfedezett eszközök és anyagok jelentik az utolsó szót.

Most tehát, elutasítva azt a festészetet, amely az általunk *párizsi iskolának* nevezett impulzusból született, s a burzsoázia kulturális világának nagy koholmánya (minden esetben, amikor ez a festészet elkövette azt az aberrációt, hogy a közösségi művészetet elnyomja, hogy megtagadja az ideológiai művészetet, elérte, hogy kitaszítsa a művészeti termelésből az ember képét, ahogy a fizikai környezetet is, amelyben az ember mozog, s mindezt egész egyszerűen *szabadnak vélt geometrizációval* helyettesítette), a világon ezekben a pillanatokban csupán két fontos gyakorlat maradt: a Mexikóból származó vagy mexikói gyakorlat, amely alá van vetve az egyre kedvezőtlenebb politikai kondícióknak, és a szovjet festészet, az egyre kedvezőbb politikai feltételek között. Természetesen a népi demokráciákban, valamint Olaszországban és Franciaországban elkezdődött egy kollektív út a jó irányba, de ez nagyon fiatal, és éppen ezért még embrionális.

Két olyan áramlat, amely végül is az előbb említett mozgalmakkal, a kritika és önkritika révén kölcsönösen segítheti egymást, hogy meg-

szabaduljanak negatív mozzanataiktól, és megerősítsék pozitív mozzanataikat.

A mexikói festők igen fontos tradíciókkal és a képzőművészetek iránt fogékony néppel rendelkeznek, de a szovjet festők sem kevésbé gazdagok ilyen értelemben, tradíciójuk nagyszerű, és festőik jó képességűek. A szovjet festők szakmai elmélettel rendelkeznek, ami nekünk nincsen; és azzal a képességgel, hogy kifejezzék a pszichológiai jelenségeket, amelyek véleményem szerint páratlanok a világon. Beléptek már az igazi monumentális művészetbe, az építészethez kötődő művészetbe, és most az egyetlen, ami még hátra van, hogy lerázzák a *rutinos formákat*, amelyek bénítják őket.

Legyenek ezek a szavak a politikai életben és a politikai művészetben kipróbált elvtárs szavai. Egy elvtárs szavai, aki a leningrádi Ermitázsban 1927-ben megismert 50 teremben – ma már 300, sőt több teremben – a szovjet élet rendjében történtek és történendők vitathatatlan jelképét látja.

Moszkva, 1955. október 17.

SZABOLCSI BENCE
(1899–1973)

Zenetudós, a Bartók és Kodály kezdeményezte demokratikus zenei mozgalom egyik legkiemelkedőbb teoretikusa. Életművének középpontjában a zenetörténet társadalmi szempontú megközelítése áll. Főbb művei: *A zene története* (1940); *Makám-elv a népi és a művészi zenében* (1948); *Vers és dallam* (1959); *A zenei köznyelv problémái* (1968).

A ZENEI KÖZNYELV PROBLÉMÁI

(Részletek)[1]

I

Hadd vessünk fel mindjárt bevezetőben egy nehéz kérdést: vajon nyelv-e a zene, vajon beszélhetünk-e zenei nyelvről s kivált zenei köznyelvről?

Ha meggondoljuk, hogy a zenének bizonyos közlő, kifejező és ábrázoló képessége van, el kell ismernünk, hogy legalábbis bizonyos analógiák a beszélt nyelvhez hasonlóvá teszik. Ez vezethette már a felvilágosodás kori gondolkodókat, amikor zenének és nyelvnek közös tőből való származását hangoztatták unos-untalan. Igaz, hétköznapi érintkezésre a zenét általában nem használják; de valóban nem használják-e? Hiszen aki a zene primitív formáit nyomozza, lépten-nyomon találkozik a dallammal és ritmussal, mint közvetlen, közlési jelrendszerrel; s talán nem megyünk túlságosan messzire, mikor még a nagyvárosi életben is az érzelmi életnek bizonyos vulgáris közlés- és kifejezésvilágát ismerjük fel a könnyűzene, a tánczene, a dúdolás és a füttyszó bizonyára erősen transzponált formáiban. Túlságosan messzire itt nem mehetünk; a nyelv logikai rendszere, szabályai, használata, érthetősége, változásának törvényei eltávolítják mindattól, ami a zene életét jellemzi. Ha tehát azt mondjuk: zenei nyelv, ez a kifejezés csak erős fenntartásokkal mutathat rá a kétféle kifejezésmód rokonságára.

2

Ezzel a megszorítással azonban mégis mindinkább kénytelenek vagyunk a „zenei nyelv" hibrid kifejezésével élni. Kényszerít rá főleg az a kettősség, amely itt is, ott is bizonyos közösségi tüneményből emeli ki a megszűrtet, a művészit, a sűrítetten ábrázolót és kifejezőt, tehát egyik oldalon a köznyelvből a költői nyelvet, a másikon a közhasználatú zenéből a művészek alkotta zenét.

Ha most ennek a tudomásulvételével közeledünk a zenéhez, egy sor törvényszerűség és egy sor probléma ötlik a szemünkbe. A törvényszerűségek is, a problémák is alkalmasak rá, hogy új megvilágításba állítsák a zene történetét.

3

Valóban: aki a zenetörténet nagy korszakaival foglalkozik, elkerülhetetlenül szemben találja magát a „zenei köznyelv" problémájával. Miért is fontos a zenei köznyelv kérdése? Benne és általa világosodik meg számunkra mindaz, ami a zenében történelmi háttér; s talán még több, mint háttér: az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi, ihleti, dajkálja, felneveli, „színrehozza", az az életelem, amely a nagyot a kicsinnyel, az egyszervalót a mindig-jelenvalóval, az egyénit az általánossal (sokszor az egyetemessel), a személyest a személytelennel összekovácsolja. Szorosabban fogalmazva: zenei köznyelvnek nevezném azt a közhasználatú – tehát többé-kevésbé széles körben érthető – zenestílust, azt a fluidumot, mely a nagy művet és a „középső", átlagos, a „névtelen" műveket kortársakként, közös „jelrendszerben" egyesíti.

5

A „zenei köznyelv" vizsgálatában máris felmerül néhány olyan kérdéscsoport, amelyre csak hiányosan tudunk válaszolni, mert a szükséges részletkutatások, az anyaggyűjtés zöme jóformán hiányzik.

Az alábbiakban néhány ilyen kérdéscsoportot igyekszünk számba venni.

6

Meddig él a zene? Végtelenül rövid ideig, hiszen elhangzik. – Végtelenül hosszú ideig, mert típusai fennmaradnak. Számtalan adat bizonyítja ugyanis, hogy az élő zene hullámzó, változó felszíne alatt élnek bizonyos alaptípusok, alapformák – nevezzük így, arab szóval: makámok –, melyeken az idő, a divat, egy-egy nemzedék, sőt akár a nemzedékek egész sora alig-alig változtat. Bach zenéjének néhány alapformája máig él, nemcsak azzal, hogy időnként feleleventjük, hogy előadjuk, hanem azzal is, hogy a mai zene időnként, akár öntudatlanul, vissza-visszatér rá. A népzenében, éspedig mindenfajta népzenében ugyancsak így van, hiszen éppen ez biztosítja a népzenei stílusok hosszú élettartamát. A zene tehát nemcsak rövid életet él, hanem beláthatatlanul hosszút is, mert mint mondottuk, típusai fennmaradnak vagy legalábbis hajlamosak a fennmaradásra.

7

Ha így van, a zene egyben nyilván történelmi életet él, mert hiszen része az emberi műveltségnek, az emberi öntudatnak, az emberi életnek. Az ember élettársa, hű kísérője időtlen idők óta, és ha változik, mindig az emberi élettel, az emberrel magával változik.

Ennek a hosszú életnek nyilván kettős gyökere, kettős éltetője van. Egyik az emberi tudatban, az emlékezetben fészkel, másik a megszólalási alkalomban, az életre keltésben, a gyakorlati igényben.

Magyarázzuk ezt meg pontosabban. Hogy valamilyen zene részévé legyen életünknek, ahhoz elsősorban az kell, hogy tudjunk róla, hogy ismerjük, hogy ráismerjünk, hogy fel tudjuk idézni. És kell hozzá persze az az alkalom, ami időszerűvé teszi, hogy egy-egy dallamra, ritmusra, zenedarabra visszatérjünk, hogy elkezdjük énekelni, elkezdjük hallgatni vagy akár elkezdjünk táncolni rá. Tehát tudat, illetve emlékezet és életre keltő alkalom.

8

... És itt már elérkeztünk ahhoz az alapvető tüneményhez, mely a zenei tudat és a zenei alkalom létrejöttének közös feltétele és egyben eredménye: a konszenzushoz.

Mi a konszenzus? Nyilvánvalóan bizonyos „egyetértés", illetve „megegyezés". Azt mondottuk, hogy a zenének, mint a nyelvnek, bizonyos közlő, kifejező és ábrázoló képessége van. Mármost: a társadalom, pontosabban a társadalom egy-egy része időnként, hallgatólagos megegyezéssel elfogadja azt a tényt, hogy bizonyos formulák kifejezik őt; megállapodik egy szótárban, egy jelrendszerben, egy „játékszabályzatban", mely az alkotóművészre és közönségére, ez esetben a zeneszerzőre és hallgatóságára – mondjuk óvatosabban: azokra, akik bizonyos fajtájú zenével élnek, tehát az emberi társadalom egy-egy zenélő körzetére, nemzet, földrajzi helyzet, kultúra, társadalmi rétegeződés szerint összetartozóra – egyetemesen, egyformán érvényes. Érvényes: ez azt jelenti, hogy az a bizonyos körzet azt a bizonyos zenét a magáénak ismeri el, és gyakorlatilag „hitelesíti"; él vele naponta, mint a nyelvvel.

II

Az alapvető törvény itt az ismétlés – belőle születik maga a ritmus. Ismétlek, hogy igazamat bizonyítsam, ismétlek, hogy akaratomat érvényesítsem, ismétlek, hogy magam is, hallgatóim is megjegyezzék, amit mondok; de ismétlek azért is, hogy világosabban mondjam, amit eddig határozatlanul mondottam. Az ismétlésből szabályos ismétlés, ritmus keletkezik, az ismétlés erejéből az ismétlés kényszere. És most egymás szoros szomszédságában jelentkeznek a ritmus alapvető lélektani törvényei: az ismétlés öröme s a ráismerés öröme – az ismétlés kényszere s a variálás kényszere. Ugyanaz és mégis más – mindenfajta formai fejlesztés alapelve. Az ismétlésnek és variálásnak ez a szenvedélye művek egész sorára kiterjedhet: a közízlésben rendkívül erős az a hajlam, hogy egyszer már hallott (és elfogadott) képleteket, formákat, műveket más, új képletekben, formákban, művekben megismételjen és variáljon – hiszen épp ezzel teremti meg a „köznyelvet"; nem szólva róla, hogy az *utánzás* minden időben egyike a társadalmi élet legerősebb tényezőinek . . .

13

Bizonyos: a lélektan tényezői közül legnagyobb szerep jut a köznyelvben az *emlékezetnek.* Hiszen már az ismétlés, a rekapituláció, a variáció, a lassú vagy gyors változás jelensége is benne gyökerezik; s amivel a továbbiakban találkozni fogunk: a terjedés, a hitel, a filiáció (az egymásból való leszármazás) – jóformán minden tünemény, amellyel találkozunk, vele van összefüggésben. De az emlékezet törvényeit kevéssé ismerjük. Mire emlékszik egy nemzedék, egy társadalmi csoport, egy alkotóművész legjobban, s mit felejt el leghamarabb? Ezek a köznyelvet legközelebbről érdeklő kérdések. S ez az emlékezés az elemi tüneményeknél kezdődik. Témánktól látszólag messzire vezet, mégis idevág annak a vizsgálata, milyen nyomai vannak nagy zeneszerzők téma-emlékezetének és reflektálásának művészi fejlődésük során. Palestrina, Händel nyilván rengeteg zenére emlékeztek, hiszen rengeteget „plagizáltak", olyan korokban, amelyek még nem hangsúlyozták a mű és a gondolat feltétlen eredetiségét. Bachról tudjuk, hogy a dallamok mozgásenergiája kötötte le figyelmét leginkább, s nevezetesen ott, ahol másoktól idézett; Mozartról ismeretes, hogy dallamokra túlnyomórészt hangnemükkel, sőt regiszterükkel együtt, tehát határozott „színekkel" kapcsolatban emlékezett, de nehéz volna megállapítani, vajon milyen jellegű dallamokra reagált leginkább; Beethoven átvételei és idézetei között egyaránt szerepelnek erősen dinamikus, száguldó-torlódó és lassú, szemlélődő-meditáló melódiák; Verdi jóformán minden operai közhelyre reagált, de mindegyiket fokról fokra átalakította – és így tovább. De *itt* még könnyű dolgunk van, azt vizsgálhatjuk, mire volt pillanatnyilag szüksége az alkotó művésznek; de mire volt szüksége a köznyelvnek, a köztudatnak, amikor mindezt hordozta-dobálta, szórta, rombolta, aprózta, terjesztette, megnövelte és felőrölte? Miért és hogyan válik valami köznyelvi jelenséggé?

14

Mi az oka, hogy bizonyos korokban a zenei nyelv általánosabbá, egyetemesebb érvényűvé, mondjuk így: közérthetőbbé válik? Bizonyára olyan szükségletekből fakad, amelyek ilyenkor az emberek nagyobb csoportját egyesítik. Közös élmények emlékei, a közös neveltetés, közösen átélt csapások, szenvedések vagy megenyhülések ilyenkor döntő

szerepet játszhatnak; amit az emberek ilyenkor egymással közölni kívánnak, az nyilván elsősorban azokra a közös élményekre vonatkozik, s abból von le bizonyos érzelmi konzekvenciákat, akár harmóniát, akár diszharmóniát, akár örömet, akár bánatot, akár nyugalmat, akár nyugtalanságot.

A közös stílusnak közös vagy rokon forrásai így majdnem egy időben fakadhatnak fel a világ különböző részein, kivált egy-egy szűkebb területen, melyet a közös élmények, esetleg a közös nemzeti hagyományok szorosabb egységbe foglalnak. A zenetörténet nagy stílusai mind így jöttek létre, akár a reneszánsz Itáliájára, akár a barokk kor Németországára gondolunk.

15

De azt a kifejezést, hogy „általánosabb érvényű", máris meg kell szűkítenünk. Milyen közérzetben, milyen hatósugárral „általános" a zenei nyelv? Ha a mai zene életére gondolunk, azt kell mondanunk, hogy a megszólaló zenét a rezonancia táguló körei fogják körül. Legszűkebb kör nyilván a szerző és közvetlen környezete, azután a szakemberek és szakértők; tágabb kör az előadók és közreműködők; azután a zene „használói"; a szélesebb körű közönség; a tömegek.

De hát ami nem jut el a tömegekhez? Vagy fordítsuk vissza az egész képet arra az állapotra, amikor a tudat és az alkalom egy legszűkebb fókuszban, primitív fokon találkoznak, amikor az előadó egy legszűkebb kör középpontjában áll, s azok, akikhez beszél, még maguk is előadók, és jóformán mindegy, hogy közülük melyik viszi a szót; még nincs külön előadó és külön hallgatóság.

A népdal, a néptánc előadói még ma is sokszor véletlenszerű „egyesek a sok közül"; előadnak valamit, s utána visszatérnek a csoportba, a közösségbe; mondanivalójukat folytatja más, tetszés szerint és mégis megállapodás szerint. A középkori rondellus és carole előadása ugyanúgy történt, s a mai népi előadók, amennyiben nem kiemelkedő szólóművészek, ma is ilyenfajta „középkorban" élnek. A differenciálódás, a koncertálás, a virtuóz előadás mind ugyanennek az állapotnak későbbi fokozatai. Akkor már „hallgató" vált a résztvevőből, és születendőben volt a passzív közönség ....

17

Mindenekelőtt: ami közös, sohasem választja a nehezen érthetőt és nehezen kapcsolhatót. (Jobban megkapaszkodik például egy személytelen hármashangzatban, mint egy árnyaltabb dallamklimaxban.) A nagyon jellegzetest, a rendkívülit, a kirívót inkább elkoptatja; fő törekvése, hogy folyamatosan tudjon beszélni, s hogy amit mond, lehetőleg sokszor, lehetőleg mindig elmondható legyen. Nem tűri a nagyon egyénit, amit mond, mindig többesszám első vagy harmadik személyben van fogalmazva: nem annyira *én*-t mond, mint *mi* és *ők*-et. Túlzásnak érzi, hogy *én voltam* vagy *én leszek;* jobban érdekli, hogy *mi vagyunk.* De az idővel általában lazán bánik; ami a nagy művekben időjelzővé sűrűsödött, többnyire semlegesíti; ez is azzal függ össze, hogy a „mindig érvényeset" keresi, sokszor a legegyszerűbb, sokszor olcsó eszközökkel; az érzelgőst inkább megengedheti magának, mint a nagyon érzékenyt. Az pedig különösen fontos a számára, hogy valamely időszakban milyen *érzelem- és indulatformák* uralkodnak az emberek többségében, mert végeredményben ezekből az érzelem- és indulatformákból táplálkozik, illetve ezektől nyeri energiatöltését – a zenei képletet, a hagyományt, a műfaji előzményeket „utólag" keresi meg hozzájuk.

18

Ez ellentmondásnak látszik: tehát érzelmi élet vagy formális emlékezés? Bizonyosan mindkettő: az elsődleges „tartalommal" elválhatatlanul társul a másodlagos „forma". Gondoljuk meg: hiszen minden zenei alkotásnak éppen ez a kettős gyökere! Zeneszerzők fiatalkori művei – hadd hivatkozzunk itt csak az első Mozart-szerzeményekre – sűrűn bizonyítják ezt a kettős köznyelvi eredetet; aminthogy általában főleg a „fiatalkori" művek – művészek és stílusok fiatalkorának művei – őriznek legtöbbet a művészi nyelv félig még köznyelvi állapotából: tehát abból az állapotból, amelyben az utánzás ösztöne legláthatóbban érvényesül.

19

Ha mindezt végiggondoltuk, sokkal természetesebbé válik számunkra, hogy a zenei köznyelv, mint egy óriási geológiai alapréteg terül el min-

denfajta zenei alkotás, mindenfajta zenei stílus mélyén. Az imént arra a kérdésre, mi a zenei köznyelv, azzal a meghatározással próbáltunk felelni, hogy amolyan fluidum, mely a nagy és a tömegesebb, az átlagos műveket közös jelrendszerben egyesíti. Az egyes jelek értelme és érvénye erősen variálódhatik, időnként lazábbá válik, s előkészíti egy következő stílusréteg kialakulását.

Kohéziójuk, összetartozásuk, érvényességük, sűrűségük foka határozza meg a stílus kicserélődésének módozatát és sorrendjét. Csak révükön tudhatjuk meg, mennyire szilárd egy-egy korstílus állaga, milyen irányban halad az összetartozás feloldása, tehát a stílus fellazulása – sőt talán az a nehezen eldönthető kérdés is ebben a jelrendszerben világosodik meg, amit mostanáig alig tudunk: hogy ti. egy-egy kor ízlése *először a régit rombolja-e szét vagy előbb az újat kezdi hangsúlyozni.*

20–21

Következő kérdésünk tehát arra kell hogy irányuljon: tisztáznunk kell, mi az, ami egyáltalán köznyelvvé válhatik, mi az, ami általánossá válik, ami terjed, s ami tovább él. Láthatjuk: ezek a kérdések a zene térbeli és időbeli életét egyaránt felölelik, de megegyeznek abban, hogy a zene életét közösségi életnek feltételezik, hogy a zene éltető közegének az emberek együttesét tartják, tehát olyasmit írnak körül, amit a tudományok egyik külön ága, a zeneszociológia vizsgál.

Amikor a zene életének, továbbélésének, fennmaradásának, terjedésének törvényeit vizsgáljuk, voltaképp mindig kétféle műhelyt veszünk szemügyre. A zene rezonanciájából, receptív közösségéből indultunk ki, de máris eljutottunk magához a zenei alkotáshoz és alkotókhoz. Mert hiszen mindaz, amit a zenei recepció körzeteiről elmondottunk: a szűkebb és tágabb körök „összjátéka", bár látszólag a szerzőt nem foglalja magába, kihat a zenei teremtés, az alkotás életére is. Szerző és közönség itt állandó oda-vissza áramló érintkezésben állnak, mint valami szerves vérkeringés részei. Amit tehát az alábbiakban vizsgálni fogunk: a fennmaradás, az egyéni javaslat és közösségi döntés viszonya, a közízlés uniformizáló hatása, az összegyűjtés, a felhalmozás és szétoldás törvényei, tehát általában a zene életének törvényei, mind csak e két műhely, az alkotó és a recipiáló ember állandó együttműködésében válnak érvényessé.

Mi az, ami tovább él? S ami e további létben megváltozik, vajon hogyan, miért és mi szerint változik?

Vázlatos, ideiglenes feleletünk ennyiből áll: maradandónak látszanak az alapvonalak, alapfrázisok, elementáris mozdulatok és fő funkciók. Minden dallamelemzés és ritmusvizsgálat bizonyíthatja, hogy a zenei stíluselemek széthullásában, értelemváltozásában, mutációjában is mindig és mindenütt bizonyos tartós alapvonalak érvényesülnek. Régi és új vizsgálódások egész sora foglalkozik vele, mi élt tovább a németalföldi mesterek hagyatékából Bach zenéjében, a Bachéból és Händeléből Haydnéban és Mozartéban, vagy az övékéből Beethovenben és Schubertben, sőt a Wagneréből és Lisztéből Bartókban stb. Szelektálás mindenütt történt, de a „gerincoszlopok" fő vonalai vagy alig, vagy csak igen lassan változtak, sőt a „holnap" sokszor szívesen visszanyúlt a „tegnap"-ra, a „ma" kihagyásával. A népzenékben ez a szívóssága a főtípusokra szorítkozó emlékezetnek még szembeötlőbb, mert hiszen itt szájhagyományról van szó, akkor is, ha ez a szájhagyomány esetenként az írásosból is merített. A továbbélés e törvényeit külön kell majd vizsgálni, itt nem részletezzük.

Vannak eszerint „időtlen" típusok? Csak hosszú életű, maradandó típusokról beszélhetünk. S ezért is kellett feltennünk a kérdést: mi az, ami a zene anyagában maradandó?

De a típusok *változandóságának, változásának és váltakozásának* tüneménye sokkal szembetűnőbb a maradandóságuknál. A dráma története mindennél jobban kínálja az ilyen típusváltozások, szerepcserék és átöltözések példatárát. Általánosan ismert, hogyan vált át a menandroszi és plautuszi komédia a commedia dell'arte képleteibe és figuráiba, hogyan lesz a szájhős katonából s a szemfüles szolgából a XVII. század vígjátékának, sőt a XVIII. század vígoperájának állandó szereplője, visszatérő és számtalan moduláción átmenő szerepsablonja; de ismeretes az is, hogy az ilyen motívumok és figurák a nagy társadalmi átalakulások és válságok idején hangsúlyt változtatnak, profilt cserélnek. A vidám vagy együgyű szolgafigurából a francia forradalom közeledtekor öntudatos és harcias Figaro válik; viszont a felvilágosodás győzelmes

Sarastro-alakja a romantikus német operában (már a bécsi kongresszus után) jámbor remetévé alakul, az 1800 körüli évek néptribun-hősei 1850 után már bukásra ítélt hősök, s az ún. szabadító-opera regényesen derűs végű, reménységekkel teli „börtön-darabjai" átváltoznak tragikus végű, tragikus hangú katasztrófa-drámákká. Ez a hang- és típusváltás a zenészt is arra figyelmezteti: nézzen jobban mélyére a zenei nyelv látszólag véletlenszerű alakváltásainak is . . .

26–27

. . . További kérdésünk azt a viszonyt illeti, amely az *egyéni javaslat és a közösségi döntés,* tehát a személyes újítás és annak közösségi visszhangja között fennáll. Ez a kérdés is egyformán érinti a népi és a művészi zene területét. Úgy látszik, a jelentékeny művekben a köznyelv, illetve annak formulái, fordulatai, ductusai *koncentrálódnak;* s voltaképp ez a tünemény az, amit egyéni javaslatnak nevezhetünk, azaz épp ez a koncentrálódás teszi a jelentékeny műveket jelentékennyé. (Jellemző módon Bartók Béla épp a koncentrációban jelölte meg azt az elvi választóvonalat, amely az ő vonósnégyeseinek nyelvezetét a népzenétől megkülönbözteti.) A nagy mű s a nagy stílus jellemzője épp az, hogy sok mindent sűrít, és sok mindenről lemond.

Az ún. középművekben a köznyelv egyszerűen jelen van, a nagy műbe összesűrűsödik, súlyt és új értelmet kap, megnő vagy kitágul. Ezért is tud ugyanakkor lemondani egy sor eszközről. Hasonlítsuk csak össze Johann Christian Bach és Paisiello műveit a Mozart-művekkel, Loewe és Spech dalait Schubertéival stb. Miben készíti elő, miben „jósolja meg", miben „kíséri" tehát Christian Bach és Paisiello Mozartot vagy Dittersdorf Haydnt, illetve Cherubini Beethovent? Nyilván eszközökben, nyersanyagban, intonációs lehetőségekben; sűrűségben szinte sohasem. – Külön kérdés aztán, mi a sorsa az egyéni javaslatoknak, ha már egyszer elhangzottak. Elfogadja-e őket a kor vagy visszautasítja? Monteverdi kései műveiből például a kor elfogadta a bel cantót, de visszautasította a drámaiságot; Liszt műveiből a századvég elfogadta a programot, de visszautasította az organizmust; Bartókból ma sokan elfogadják a harmóniakezelést, de visszautasítják a koncepciót és így tovább . . .

33

Szólunk most a terjedés, az irány, az időrend kérdéseiről is. Ezek a kérdések már mind történelmi jellegűek, akkor is, ha látszólag inkább csak földrajzi vonatkozásokat érintenek. Mindegyikben szerepet játszik az emlékezet, mindegyikben a nyelv elemeinek hitelessége, maga az érvényesség kérdése, mely a stílus minden elemére vonatkozhat – de közös alapeleme mindegyiknek az a tény, hogy a zene bármily nyelvi eleme, amint a maga legszűkebb körzetéből, feltehető eredőhelyéről kilép, más elemekkel, más formáló tényezőkkel találkozik. Minden emberi civilizáció első nyoma, első vívmánya *az út*, mely egyik helyről a másikra vezet. A zenei művelődéstörténetnek is első fejezete a hangrendszer, a dallam, a hangszertípus útnak indulása, kilépése a maga első otthonából vagy inkább első körzeteiből – tehát a mozgás, keringés kezdete, az érintkezés megindulása, a mással való első találkozás vagy megütközés. A találkozást nyomon követi a kereszteződés és vegyülés: az egyszerűből (ha ilyen valaha volt) máris összetett jelenség válik.

Ilyen elindulások és találkozások nyomán alakul ki az, amit a zenében is köznyelvi iránynak nevezünk. Vele kapcsolatos az a történeti jelenség, amelyet bizonyos távlatból állandó hullámmozgásnak látunk. Lehet, sőt valószínű, hogy ez a „hullámmozgás a történelemben" puszta illúzió; de hogy mint látszat jelen van, kétségtelen.

34

Az irány, amint az egyéniből az általánosba vezet (gondoljuk meg, hogy néha nagyon egyéni hangú zeneszerzők nyelve is köznyelvvé oldódik; idézzük csak a romantika olasz és francia operaszerzőit); ugyanúgy vezet az általánosból az egyénibe (nagyon egyéni hangú zeneszerzők is a köznyelvből indulnak; idézzük itt csak Dufay-t, Mozartot, Bartókot); az összeállástól elvezet a széthullásig; a széthullástól az összeállásig (barokk–rokokó–klasszicizmus); az oldottból a kötöttbe – a kötöttből az oldottba (a polifon stílusok története a középkor óta). Mindezek nyilvánvalóan mutatják, hogy itt „állandó hullámmozgás"-ról van szó . . .

De szorosan idetartozik az *időrend* kérdése is.

Úgy látszik, a zenei köznyelvnek van egy kétélű élettörvénye. Ami sokszor van – itt a figurákra, tropusokra gondolunk –, ami sok helyütt van, sokáig van, sok ember számára van: egyben hamarabb elhasználódik. A népdal közhelyeire, kezdőképeire, közformuláira, helyhatározásaira stb., melyekkel éppúgy el lehet kezdeni és meg lehet formálni egy népdalt vagy népmesét, akár műzenei megfelelőikkel egy klasszikus (vagy kivált klasszicisztikus) szimfóniát, ez éppúgy áll, mint a művészi zene említett formuláira.

Szóltunk az imént a koncentráció tüneményéről; a mondottakból ideiglenesen azt a szabályt kellene levonnunk, hogy a közhely-kultúra megelőzi a klasszikus kultúrát.

Talán nem érdektelen, ha itt – többek között – arra gondolunk, hogyan *rakódik össze* egy-egy műzene-kultúra a népies zenék anyagából, például a középkor végén, majd 1600 táján (a canzonetták népszerű anyagának felgyülemlése, a német kórusdal, a korai barokk táncformák stb.) . . .

40

Kiderülne ebből, hogy a köznyelvi kultúrák anyagkészlete amolyan „előtte és utána". Valamivel jobban részletezve, ez jelentené az oldottság átmenetét a koncentrációba és onnan vissza az oldottságba. Tehát köznyelv → nagy művek → köznyelv. De itt természetesen még teljesen hiányzik annak a vizsgálata, hogy miben különbözik egymástól az előtte- és az utána-állapot? Gyarapodott-e valamivel az a köznyelvi anyag vagy csak egyszerűen megkopott, elhasználódott? Gondoljunk például a Christian Bach-i és a hummeli mozartizmusok különbségére. Előtte és utána – de nem jelent-e az „utána" egyben újabb nekifutást valami eddig ismeretlennek? Fellazult stílusok, épp mert „túlfutottak" már a maguk nyelvi formuláin, könnyebben villantanak fel új stíluselemeket (a „kései" Beethoven, a „kései" Wagner, a „kései" Verdi); igaz, mások a maguk végső kiteljesedésében még zártabbakká válnak (Bach).

41

A *terjedékenységnek* is megvannak a maga külön törvényei. Frázisok és fordulatok elterjedhetnek azon a réven, hogy 1. egyszerűbbek az igényes-közkeletűnél; 2. hogy emfatikusabbakká válnak, puhábbá vagy keményebbé, tehát egy módosuló igénynek inkább tesznek eleget; 3. félreértésből vagy tudatos persziflázsból; 4. lomposságból, kényelmességből, gondatlanságból; 5. tervszerű irányzatosságból; 6. bizonyos feledékenységből, annak nem-ismeretében, hogy másutt, máskor ugyanez „jobban is megvolt már". Bár jól vigyázzunk: vannak dolgok, melyek hanyagságból, feledékenységből, kényelemből, félreértésből élnek tovább; de ezeknek az értelme is megváltozik. Burckhardtnál olvassuk, hogyan éltek tovább a középkor első századaiban a görög–római építőművészet félreértett és eltorzított elemei.

42

Nagy kérdés az *emlékezés* kérdése is (itt most már nem lélektani, hanem történelmi értelemben): meddig tud egy irodalom, zene, képzőművészet, gondolkodásmód az emlékeiből, reminiszcenciákból élni? Lehetetlen, hogy e reminiszcenciák maguk is ne váltsanak értelmet, hangsúlyt, jelentőséget időközben. S nem tükrözik-e ők is egy korszak illúzió-világát? Minden korszak létéhez, valóságához hozzátartoznak az illúziói is. Néha azt hisszük, hogy a hagyományosat ismételjük – de közben már újat mondtunk; s néha úgy rémlik, telve vagyunk újdonsággal –, de csak a rég elmondottat koptatjuk tovább.

43

És még egy kérdés: mitől támad *hitele* annak, ami puszta figura vagy frázis? Talán attól, hogy eredetileg nem volt figura, és nem volt frázis? De hiszen a fordítottját is látjuk: a figura és frázis a nagy műben hirtelen megkomolyodik, egyszervalóvá, egyszeri jelentésűvé, súlyossá válik – és éppen ez benne az egyéni javaslat. (Idézzük itt Beethoven III. és VI. szimfóniájának kezdőtémáit.) – Nem az történik-e itt is, hogy a köznapi használati nyelv átalakulhat nagy költői nyelvvé? Van-

nak „sűrű" hangulat- és magatartástípusok is, melyek a köznyelvben már szinte ugyanúgy jelentkeznek, mint a nagy műben. (Viotti- és Cherubini-művek részletei lehetnek a példák, Beethoven analóg részei mellé állítva.) . . .

45

Mi felel meg a zenei köznyelvnek más művészetek területén, például az irodalomban? Nemcsak a megszokott nyelvi fordulatok; jelzők és szókapcsolások, amelyek egy-egy időszakra jellemzőek; de a téma- és szerkezettípusok is – általában minden, aminek általánosabb érvénye, bőséges és nagyjában egyöntetű termése van. (Mekkora körzeten belül? ez esetenként megválaszolandó kérdés.) Hivatkozhatunk a commedia dell'artéra; melléje állíthatjuk a középkor végi moralitást, a francia és a magyar históriás éneket, az osztrák tündérbohózatot, a görög, a kínai, a spanyol dráma- s az olasz canzonettatermést, a magyar nóta-, népszínmű- és verbunkosirodalmat is. A barokk és a romantikus regény, a reneszánsz kor mitológiától ihletett műfajai ugyancsak ide kívánkoznak. Mindezekben nemcsak a nyelvezet általános és közös, hanem a felépítés, a bonyodalom, a kifejlés és a megoldás is „szokványos"; ezenfelül a hőstípusok, a helyzettípusok, az attitűd-típusok is közel-rokonok. És itt is a népi és népies költészet képviseli a legközelebbi analógiát; ahogyan a népmese, a népballada vagy népies história elindul, kibomlik, bonyolódik, kifejlik és lezárul, ahogyan hőseit bemutatja, próbák elé állítja, megkísérti, igazolja és felmagasztalja: szinte teljes egészében – mint már mondottuk – egy-egy klasszicizáló szonátának vagy szimfóniának, sőt daljátéknak felel meg.

46

Klasszicizálónak, nem klasszikusnak; mert a „nagy műben mindig van valami, ami túllép a köznyelvi eszményen, bármennyire is abból nő ki". „Don Quijote" több mint lovagregény vagy annak persziflázsa, „Simplicissimus" több mint pikareszk-történet, a „Varázsfuvola" több mint bécsi népszínmű, a „Fidelio" több mint szabadító-opera, a „János vitéz" több mint széphistória stb. Valószínűleg már az ókorban így volt: „Dávid zsoltárai" csak a 150 legnagyobb volt sok ezer közül

(ezt a kumráni leletek bizonyítják), talán a homéroszi eposzok is csak a legnagyobbak voltak száz egyéb között, amelyekkel pedig bizonyosan közös nyelvet beszéltek, s talán közös témát is tárgyaltak.

47

Az irodalom ily módon éppúgy segítségünkre siethet, mint a képzőművészet. Ha itt mégis hiányaink között kell megemlítenünk az irodalom idevágó problémáit, csak azt jelenti, hogy ez a segítség mindmáig nem vált valósággá. Elégedjünk meg tehát legfontosabb hiányaink felsorolásával, és állítsuk közöttük első helyre:

1. Az irodalmi analógiák hiányát;

2. általában a típus meghatározást, mely világosabbá tenné számunkra, mi is a közhely, a sablon, a szkéma és a klisé;

3. a liturgikus, ceremoniális és drámai építkezés köznyelv- és típusszerű szabályait, melyeket ugyancsak kevéssé vizsgáltunk meg;

4. különösen fontossá válik számunkra a nagy típusgyűjtemények tanúsága. És itt a gregorián korálistól, régi szvit-gyűjteményeken és a bel cantón át, Bach, Händel, Mozart nyelvéig, sőt Verdi és Wagner operavilágáig kellene eljutnunk. Mert egy-egy ilyen típusgyűjtemény valóságos vegetáció, mely a hasonneműnek s az egyfajtának beláthatatlan variációsorát tartalmazza, a virágzó műfajok csoportnyelveinek bőségével;

5. vizsgálnunk kellene a típus útját a XX. században; és végül, de nem utoljára

6. a népzenében.

Mondottuk: mindezek a problémák ma még csak kevéssé feltártak, s lényegükben, szinte mindenütt, megvizsgálatlanok. A közeljövő zenetudományára vár a feladat, hogy élő, hiteles és újszerű tanulság támadjon belőlük, s talán nemcsak a zenetudomány számára.

SZIGETI JÓZSEF
(1921–)

Filozófus, esztéta. Rendszerező esztétikai munkájában áttekintést nyújt az esztétika belső tagozódásáról, módszertani problémáiról, történetéről, összefoglalja legfontosabb eredményeit. Művei: *Útban a valóság felé* (1948), *Irodalmi tanulmányok* (1959), *Bevezetés a marxista–leninista esztétikába.* (1971).

AZ ÉRTELMES ÉLETRŐL S A MŰVÉSZET ÉRTELMÉRŐL[1]

A címben egybemarkolt két kérdés – ki tagadhatná? – összetartozik. Az igazi művészetnek feltétele az értelemmel teli emberi élet, s magának a művészetnek is csak ott van igazi értelme, ahol az emberi élet szabad kibontakozását segíti elő. Érzik ezt nyugati művészek, írók, gondolkodók is. „A művészet elvesztette méltóságát – isteni méltóságát, a szakrális művészetét isten szolgálatában, mert »Isten meghalt«, és emberi méltóságát is, az emberi közösséget szolgáló művészetét, mert az ember minden kötöttséggel szembekerült" – írja Herbert Read, a modernista képzőművészet történetírója. S a ma modernistái, ellentétben a tegnapiak hangoskodó önprogramozásával, hol egy sebzett élet panaszával keresik-kutatják létük értelmét, hol pedig – az ellenkező csapáson járva – az értelmet éppen az értelmetlenségben, a képtelenben, abszurdban látják. Egyesek cinizmussal, mások naiv együgyűséggel ezt a Semmit – egy pozitív céloktól megfosztott élet társadalmi, esztétikai és erkölcsi semmiségét – hazudják át szabad emberhez egyedül méltó Mindenné. Kissé poros, megfakult modernség ez. Még az anarchikus lázadás gesztusait, a polgárbosszantásnak azt a csipetnyi sóját is elveszítette már, amely valaha megvolt benne. Nyugodtan avathatják Amerikában a „XX. század klasszicizmusává".

A módszerek a régiek, akkor is, ha az egyik művészeti ágból egy másikba viszik át őket. Van-e valami új, teszem, Corneille festésmódjában? A képi gondolat árnyéka sincs benne, amikor az állvány elé lép.

Fantáziáját csak az mozdítja meg, hogy néhány festékfoltot freccsent a vászonra. Ezek köré kerekíti rajzát, amely a véletlen „kezdő-sokk" függvénye lévén, kusza vonalak halmaza. Piszkos ronggyal addig dörzsöli még a vászon tiszta részeit, míg nem érzi befejezettnek. Már csak a cím hiányzik: Spanyol Város. *A véletlen, mint „ihletforrás" és alakítási elv* ugyanígy szerepelt már – a dadaista – Tristan Tzara költészeben, amikor cédulára írt, kalapból kihúzott szavakat kombinált verssé.

A filozófiai, esztétikai kommentár gyakran leleplezőbb, mint maga a mű. Arnold Gehlen, a neves társadalomfilozófus, Corneille módszerét a technikai kultúra szellemével magyarázza. „Egészen a technikai kultúrának és tudatállapotainak megfelelően nyeli el a kép hatása azt a kérdést, hogy miért is hozták létre. A mai napig *nem képes senki sem megfelelni arra, hogy miért is akar az ember behatolni a világűrbe;* azt hiszik, hogy tudunk erre válaszolni, ez elegendő, s az újdonságról majd a következmények sora dönt . . ."

Ha szaván fogjuk: a professzor azt állítja, hogy Gagarin, Tyitov és Glenn űrepülése éppoly értelmetlen az emberiség szempontjából, mint Corneille képei. A technikai fejlődés állítólagos értelmetlenségével képes csak igazolni egy olyan művészet létezését, amelynek saját szavai szerint sem értelmi, sem érzelmi tartalma nincs. Az emberiség azonban nem azért ünnepelte elragadtatottan az első űrrepülőket, mert egy értelmetlen, legfeljebb merész, kockázatos kaland hősei voltak. Saját jövő lehetőségeinek első valóra váltóit látta bennük; *az űrrepülések tudatosították benne ugrásszerűen megnövekedett hatalmát a természet felett.*

A természettudomány és a technika forradalma csak ott látszik olyan értelmetlen tettek sorozatának, amelyeket a belőlük következő újabb értelmetlen tettek sorozata igazol, ahol termelőerők forradalmi fejlődésével az adott termelési viszonyok keretében már nehéz mit kezdeni. *Nem a technikai kultúrából és „tudatállapotaiból" következik a művészet értelmetlensége, hanem a kapitalista társadalom ellentmondásaiból* és osztályviszonyaiból, mind mélyebb válságaiból, amely a polgári osztálykeretekben fogva maradó művészek többségében, mindazokban, akik nem tudnak vagy nem akarnak humanista tiltakozással szembeszegülni ezzel, *nihilisztikus életérzést és irracionalista világnézetet növel nagyra, s a meddő, végső soron a formát is teljesen felbomlasztó formalizmus zsákutcájába vezeti őket.* Általában: a művészet fejlődését – beleértve az építészetet is, amennyiben az *építőművészet* magaslatán áll – nem a társadalom technikája határozza meg, ahogyan a pol-

gári esztétika technicista irányzatai (az amerikai Mumfordtól a nyugatnémet Gehlenig) hirdetik, nem az ember és természet anyagcseréje, amely csak a művészet technikai eszközeit és lehetőségeit növeli, hanem az emberek egymás közti viszonyai, osztályviszonyai, mint az ideológia minden más területét.

A szocialista művészet fejlődésének egészen más a létalapja, mint a burzsoá társadalom művészetének. Társadalmi rendszerek haladottságának fokát a termelékenységen szoktuk lemérni. Teljes joggal. De nem tudatosítjuk eléggé, hogy Marx és az egész marxizmus–leninizmus számára a termelékenység nem egyszerűen közgazdasági, hanem mélységesen mély filozófiai fogalom is egyben, mert előrehaladása a társadalmi természetének kibontakozásával jelent egyet. „Ha azt akarnák állítani . . ., hogy a termelés, mint olyan, nem a cél, úgy elfelejtik, hogy . . . nem jelent mást, mint az emberi termelőerők kifejlődését, tehát az *emberi természet gazdagságának, mint öncélnak kifejlődését* – írja Marx. – Mikor az egyesek javát szembeállítják a céllal, akkor azt állítják, hogy az emberi nem fejlődését kell *feltartóztatni,* az egyesek jólétének biztosítása végett . . . Hogy az *emberi nem* képességeinek ez a kifejlődése, bár kezdetben az emberi egyedek, sőt emberosztályok többségének rovására megy végbe, végül áttöri ezt az antagonizmust, és egybeesik az egyes egyén kifejlődésével . . . ezt nem értik meg." *A marxizmus egész humanista lényege koncentrálódik abban, hogy megértette ezt, s elméletében és forradalmi gyakorlatában járhatóvá tette az osztályantagonizmusok s az egyén és társadalom antagonizmusa leküzdésének útját.*

A Marx emlegette áttörés a szocialista világrendszerben megtörtént. Az osztályok ellentétét felszámoló szocializmusban forradalmi lendülettel indul meg, s az embert a munkamegosztás uralma alól is felszabadító kommunizmusban teljesen megvalósul az a folyamat, amelyben *a társadalom gazdagsága, uralma és hatalma a természet és önmaga felett a társadalmasult egyén saját hatalmává és belső gazdagságává válik. Ebben áll a személyiség mindenoldalú harmonikus fejlődése. Ennek a fejlődési folyamatnak kifejezője és előrelendítője a szocialista realizmus művészete.* Ezért kell beszélnünk és vitatkoznunk a művészet korszerűségének kérdéséről *abban a konkrét történelmi értelemben,* hogy milyen úton és módon kell tükröztetni ezt a fejlődési folyamatot a művészet eszközeivel, azért, hogy továbblendítsük. *S ezért nem merül fel nálunk* az a Nyugaton bizony sokszor felvetődő kérdés (utoljára Picasso hangoztatta keserű rezignációval), *hogy korszerű-e*

egyáltalán a művészet, van-e egyáltalán létjogosultsága egy olyan társadalomban, amely virágzásának feltételeit megsemmisítette?

A marxista esztétikának születése óta, tehát már Marxnál és Engelsnél, szerves része a polgári művészet dekadenciája ellen folytatott eszmei küzdelem. Csoda-e, ha napjaink marxizmusa felveti ezt a témát a szocialista realizmus fejlődése érdekében?

A marxista esztétika dogmatikus eltorzítása idején a művészeti dekadencia elleni harcban sokszor az erdőtől nem látták a fákat, a retrográd világnézettől és hamis alkotási módszerektől egyes tehetséges művészek időnkénti sikereit, áttöréseit, a realizmus felé (gyakran csupán egy fantasztikus vagy vizionárius realizmus felé, aminő Picasso Guernicája vagy Kokoschka egyes portréi). Pedig ez az áttörés nem valami isteni csoda, hanem a kor szociális mozgalmainak ihletésére következett be. Ma gyakran tapasztaljuk az ellenkező végletet: a fától, olykor a falevelektől nem látják az erdőt, egyes művészek tehetségétől és képességétől, annak mégoly halvány megnyilatkozásaitól, nem látjuk azt, ami az irányzatban, a művészi módszerében hamis vagy csupán problematikus. *A helyes értékeléshez azonban az erdőt és a szóban forgó fát egyszerre, együtt kell felmérni.* Akkor nem lehet majd, teszem, Picassóval az *egész* kubizmust igazolni, a kubizmust mint módszert és irányzatot. S megfordítva: Picassót sem lehet majd feloldani pusztán az irányzatban. Akkor világosan és határozottan szembe kell nézni azzal az ellentmondásos ténnyel, hogy nemcsak az a Picasso létezik, aki arra alapozza alkotó módszerét, hogy a régi képalkotás a tárgy egészének megőrzésére törekedett, az új a tárgy teljes felbomlasztására – hanem létezik az a Picasso is, aki – saját szavai szerint – művészetét fegyverként használja fel, védelemre és támadásra az ellenség ellen, amiről nemcsak a Guernica fantasztikus realizmusa, de korai képei közvetlen realizmusának mély szociális indítékai is tanúskodnak.

Könnyű volna, de aligha célravezető, s nem felelne meg az igazság szellemének sem, pusztán ott bírálni az avantgardista törekvéseket, a Corneille-eknél, a Rayeknél, a Vantongerlooknál, akiknél a hamis irányzat már felfalta – ha ugyan volt valaha – a tehetséget. A hamis módszer és irányzat akkor is hamis marad, ha teheséges ember él vele. A kérdés csak az, hogy melyik győz a másikon, a tehetség-e a módszeren, úgy, hogy félretolja az útjából, s legfeljebb egyes, a realisztikus alkotásmód keretein belül felhasználható technikai elemeit tartja meg, vagy a módszer a tehetségen, úgy, hogy el se engedi jutni voltaképpeni művészi feladatához.

De hol kezdődnek ezek a művészi feladatok? Félrevezető válasz volna, ha egyszerűen azt mondanánk: a természeti formák tárgyilag hű ábrázolásánál. A *„természetelvűség"* polgári elv volt a művészetben, s az is maradt, csak ma sokkal több az idealista tartalma, mint valaha. Hadd világítsam meg ezt egy személyes élményemen.

1948 nyarán találkoztam a híres absztrakt szobrász, Henry Moore szobraival a Battersea-parkban rendezett kiállításon. Gondosan csiszolt, szeszélyes alakú szilfarögöket, fekvő emberalakokat sejtető formákat láttam cumberlandi alabástromból. A felületek csiszoltsága, a homorú és domború formák váltogatásából eredő fényhatások bizony nem kárpótoltak a mondanivaló tökéletes hiányáért. Legfeljebb műhelygyakorlatoknak s nem műtárgyaknak éreztem őket. Egyetlen kivétel akadt itt: egy szoborcsoport, a „Három álló emberalak", fehér kőből. Egymáshoz közelhúzva meredtek az ég egy pontjára. Testük, tartásuk feszült aggódást és várakozást szuggerált, mintha azt lesték volna, hová csap le a mennykő. Később, Moore-ral megismerkedve, tőle tudtam meg, hogy ez a mennykő a német V rakétafegyver volt. Kár, hogy nem ragaszkodik minden szobrán úgy a természethűséghez, mint a három álló alakon – mondottam bíráló sajnálkozással. Érezhető fölénnyel válaszolta: ő mindig ragaszkodik a természethez, magától a természettől tanult alkotni, gondosan tanulmányozza, hogyan formálja, csiszolja a tenger a partra sodort köveket, milyen emberalakúak néha a fák, a sziklák. Meghökkentem a természethűségnek ezen az értelmezésén. De beláttam, hogy igaza van. Akkor tanultam meg igazán megbecsülni a marxista esztétika *„társadalomelvűségét"*.

A természetelvűség alapján nehéz volna (az elméleti következetességnek akárcsak a látszatával is) szót emelni az ellen, hogy a természeti erők szeszélyes tárgyteremtő játékát, vagy – amire gyakran hivatkoznak a formalista törekvések védelmében – a természet „rejtett", elektronmikroszkóppal hozzáférhetővé tett arcát másolják. S ugyanezen természetelvűségre hivatkozva merülhetnek alá az ember természet adta ösztönvilágába, mint ezt a szürrealizmus teszi, kiirtva az emberábrázolásból az emberi lét társadalmiságának és tudatosságának minden elemét.

Moore három álló figurája nem azért tetszett csupán, mert nagyobb hűséggel adta vissza az emberi alakot. *Hatásának végső forrása és titka az volt, hogy ezek az alakok egy darab társadalmi valóságot jelenítettek meg,* népe történetének egy darabját, az egész emberi lény tiltakozó döbbenetét a gyilkos fegyverekkel szemben. Szeszélyes kövei

és szilfái viszont innen maradtak azon az esztétikai küszöbön, amelyet át kell lépni, hogy bejussunk a művészet birodalmába.

A határ ott húzódik, ahol a művész jelentős, tipikus, társadalmi tartalmak ábrázolására, megjelenítésére alakítja a természeti formákat, legyen az természeti tárgy vagy emberi alak. Egy napraforgó természethű képe kitűnő – bár a színes fénykép óta teljesen fölöslegessé vált – illusztráció lehet bármely botanikai kézikönyvben, de nem művészet. *Elvileg miben sem különbözik attól az absztrakt képtől,* amely egy szerves vagy szervetlen anyag mikroszkóp alá tett metszetét másolta le ugyanolyan műgonddal. Művészetté csak akkor válik, ha felvesz magába valamit az emberek viszonyából a természethez, egymáshoz és önmagukhoz.

Ezért érezni ott Van Gogh Napraforgóinak indázó-tekergő nyugtalanságában a kivezető utat kereső társadalmi nyugtalanságot, ezért lehet egy-egy nagy művészi korszak tájképfestészete (németalföldiek) egy osztály történelmi önarcképe. A társadalmi, erkölcsi, szellemi tartalom megjelenítése, művészi visszatükrözése végett alakítja, válogatja, sűríti az arcképfestő modellje arcvonásait a képen, fokozza fel vagy gyengíti le színeit.

Ám ez a sok kiemelés és elhagyás, a művészi – s nem mint az absztraktoknál, a művészietlen – absztrakciónak ez az egész folyamata mégiscsak a természeti formák vászonra vitele, s nem a formák felbontása és megsemmisítése, nem önkényes torzítás és deformálás, mint a modernista irányzatok művelőinél. Mert *a realista módszer: a formálás, a társadalmi tartalmak erőteljes kiemelése, amely így a természeti formák magasabb hűséggel történő visszaadása – s a nem-realista módszer: a deformálás, amely a valóságos társadalmi tartalmaktól absztrahál, vonatkoztat el* (illetve csempész helyükbe hazug társadalmi tartalmakat), *s a megmaradt,* művészileg immár értelmetlenné vált, dehumanizált *természeti formát zúzza szét* darabokra, elemeire.

Ha némely műfaj, a karikatúra-, monumentális ábrázolás s az osztálytársadalmak embertorzító hatásának kritikai leleplezése meg is kívánja, éppen a tartalom plasztikus kifejezése végett, a deformálás eszközeinek felhasználását, ezek az eszközök *csak alárendelt mozzanatai maradnak egy olyan formálásnak, amely egészében hű marad a természeti tárgy szerkezetéhez.* S ez érthető: a társadalmi és a természeti dialektikus ellentétek. A társadalmi ember maga is természeti lény, bármily „különös eset" is, s a társadalom végeredményben a szervet-

len és szerves természet fejlődésének meghosszabbítása, átcsapása egy sajátos, új és magasabb rendű természeti mozgásformába.

Így a művészi ábrázolás módszere és formanyelve nem szakadhat el a társadalom természeti formáitól és alapjaitól. Az absztraktoknál viszont felmerül az elszakadás igénye. Kandinszkij fejezte ki ezt leghatározottabban, amikor olyan festészetről álmodott, amely minden anyagi eszköz, szín és vászon igénybevétele nélkül, közvetlenül vizualizálja és közli a „nézővel" a „festő" képi gondolatát.

A társadalmi, emberi tartalmaktól való elvonatkoztatás értelmében nemcsak a természeti formákat felbontó törekvések formalisták. *Formalista a valóságot fényképező hűséggel tükröztető naturalizmus is.* Itt aztán hiánytalanul megvan a természeti tárgy minden apró részlete: az összes gomb és ránc a kabáton, az arcon a szemölcs és redő, egyvalami hiányzik csak, de az aztán annál tökéletesebben: az ember a maga erkölcsi, szellemi arculatával, jellemével. Valami társadalmi és emberi tartalom mégiscsak van benne, az, amelyik a művész triviális látóköréből, házisütetű képzeteiből, többnyire azonban egyszerűen csak dohos érzelmeiből származik, amellyel annál bőkezűbben árasztja el a képet, minél kevesebb a köze ennek a tárgy lényegéhez. Így lesz a *naturalista mű a valóság minden látszata ellenére nyárspolgári fantazmagória.* A szocialista realizmus egyaránt szemben áll a formalizmus absztrakt, szürrealista és naturalista változatával, amelyek összetartozó, egymást feltételező, egymásba gyakran át is csapó pólusok.

Bármilyen állhatatosan törekszenek is kiküszöbölni az absztrakt és szürrealista művekből a társadalmi tartalmat, ez már csak azért sem sikerülhet, mert az ember minden munkatermékén rajta hagyja letörölhetetlen kézjegyét. Az ösztönvilág szürrealista dicsőítéséből árad a humánumellenesség pokoli hidege, a geometriai forgási testként leképezett emberalakok azt sugallják: „tehetetlen dolog vagy te is sok más dolog között". S még az ártatlanabbak, a falra akasztott „színkoktélok", „sárga és lila kockák fekete alapon", a kőből, fából és hulladékvasakból készült „labilis egyensúlyú kompozíciók" és „eurythmiák" is ebbe az irányba hatnak, önálló táblaképként, szabad szoborként kiállítva, s buzgó kommentárjaik – a világ összes teológiai, filozófiai és természettudományos elméletéből összeszedett – fogalomsalátájával körítve.

Sokszor hivatkoznak az absztrakt törekvések védelmében ezek *iparművészeti jelentőségére.* Az utalás erre a kapcsolatra az absztrakció egyes típusai tekintetében jogos, hiszen a mikroszkopikus anyagmetszet egy ízben már emlegetett másolata lehet jó textilminta, esetleg egyes

falfelületek díszítésének alkalmas eszköze. Ez azonban olyan új problémakörbe vezet át, az építőművészet, képzőművészet, ipar- és dekoratív művészetek sajátosságainak és kölcsönhatásának problémáihoz, amelyet érdemes volna egyszer külön megvitatni. Azt azonban lehetetlen belátni, hogy miért igazolná mindez az absztrakt és szürrealista fantáziák autonóm művészetként, a XX. század művészeti forradalmaként való értékelést. Egy jó nyakkendő- vagy sálmintát nevetséges volna összetéveszteni Leonardo Mona Lisájával, amint Mona Lisát sem látná szívesen egyetlen ép ízlésű ember sem a nyakkendőjén vagy a sálján.

Absztrakció és szürrealizmus a maga egészében a kapitalista világ problematikáját tükrözi: az elidegenedett emberét. De torz tükörkép ez – az elidegenedés, az embertelenség előtti behódolás álláspontjáról. Elég tényt idézhetnék arra is, hogy mutatkozik némi kiábrándulás a modernizmusból. Ez aligha jele elsorvadásának, hiszen a polgári világ ellentmondásai szakadatlanul újra szülik. Nem jellemzi még a polgári világ művészetének egészét sem, mert *a humanista tiltakozás, a társadalomkritikai tendenciák, nagyon különböző világnézeti alapon persze, de megvannak ott is,* s a szociális mozgalmak és békeharc hatására aligha nem még erősödnek is.

De korunk új művészetét a szocialista valóság teremtette meg, s ennek is kell kivirágoztatnia. Mert – mint a művészet régi, nagy virágkorai, a poliszdemokrácia, a reneszánsz stb. tanúsítják – *új, nagy, harmonikus szépség és művészet ott bontakozott ki, ahol a társadalom erői már előmozdították az egyén sokoldalú fejlődését.* Akkor ez szűk réteg létlehetősége volt csupán. Ma egyre inkább a szocialista társadalom minden egyes emberéé. Ezt kell megérteni, aktívan elősegíteni. A képzőművészetben annak a törekvésnek megújításával és magasabb síkon való folytatásával, amelyet a szocialista realista festészet első magyar klasszikusa, *Derkovits életműve* mutat, amelynek lényegét barátja és harcostársa, Dési-Huber – mindegy most, hogy még mennyi illúzióval a formalizmus önálló, nem pusztán technikai eredményei iránt – így fogalmazott meg: „Ha szükségszerű és tisztítóerejű volt is ez a cselekmény nélküli festészet, mert a tiszta formákhoz és a színek pszichofizikai természetének megismeréséhez vezetett, ma már túlhaladott és számunkra elégtelen. *Bennünket ismét az ember érdekel, de nem a felmagasztalt, sem a természeti, hanem a társadalmi ember; a munkás, a paraszt, a polgár, úgy, amint él és cselekszik . . .*"

GEORGE THOMSON
(1903–)

Angol marxista történész, esztéta és filozófiatörténész. Elsősorban az ókori görög társadalom alapvető szerkezeti változásainak, filozófiai gondolkodásának, művészetének történetét kutatja. Fő művében a dráma eredetének társadalmi összefüggéseit vizsgálja. Művei: *Marxizmus, költészet, művészet* (Klingenderrel, 1948); *Aischylos és Athén* (1958), *Az első filozófusok* (1975).

BESZÉD ÉS VARÁZSLAT[1]

Ennek a tanulmánynak a költészet eredete és fejlődése a tárgya. Ez társadalmi, lélektani és nyelvészeti kérdés, tehát mint ilyet is fogjuk tárgyalni. Azok számára, akiket kielégít az, hogy a költészetet csupán mint öncélú valamit élvezzék, ez a program talán nem látszik vonzónak; az én tapasztalatom viszont az, hogy tudományos vizsgálattal a költészet nem kevésbé, hanem még sokkal inkább élvezhetővé válik. Ahhoz, hogy a költészetet tökéletesen élvezhessük, meg kell értenünk mibenlétét. Hogy ezt megérthessük, meg kell vizsgálnunk létrejöttét és felnövekedését. Azt is hiszem, hogy a primitív költészet tanulmányozásából hasznos tanulságokat vonhatunk le saját költészetünk jövőjét illetően. Hogy ezek az igények mily mértékben jogosultak, az olvasónak majd magának kell eldöntenie. Bevezetőül azt magyarázom meg, ami ennek a magatartásnak az elfogadására vezetett, s majd azután térek a tárgyra.

Legjobban az angol, görög és az ír költészetet ismerem. Ez a kombináció részemről merő véletlen, viszont tény, hogy a régi és modern civilizált költészetnek az angol és a görög talán a legkitűnőbb példái, míg az ír költészet, bár nem oly régi, mint a görög, bizonyos tekintetben primitívebb. Így e három költészet ismerete útján széles történeti távlathoz jutottam.

A görög és angol költészet közötti egyik legszembetűnőbb különbség az, hogy az antik Görögországban a költészet a zenével függött

szorosan össze. A pusztán instrumentális, tehát szavak nélküli zene ott ismeretlen volt, és a legpompásabb költői alkotások nagy része zenei kísérettel készült. Az ír költészetben is szoros kapcsolat van költészet és zene között. És itt nem csupán a múltban már lezárt dolgokról van szó, hanem még ma is élő valóságról. Sohasem fogom elfelejteni azt, amikor nyomtatott szövegről már régen ismert ír költeményeket a hagyományos stílusban először hallottam énekelni egy kitűnő paraszténekestől. Az élmény számomra egészen újszerű volt, ahhoz hasonlót azelőtt még sem költészetben, sem zenében nem hallottam.

De az ír költészetnek még egy másik, számomra új sajátossága is van, ami szintén mély benyomást tett rám. A legtöbb angol ember számára a költészet zárt könyv. Sem nem tudnak róla, sem nem törődnek azzal. És a kevés érdeklődő közt is kevesen akadnak, akikről azt lehet mondani, hogy a költészet behatol mindennapi életükbe. Az ír parasztság körében a helyzet egészen más. Az ő szemükben a költészetnek semmi köze sincs könyvekhez. Legtöbbjük írástudatlan. A költészet az ajkukon él, közös tulajdon, mindenki ismeri, és mindenki szereti, mindennapi beszélgetésükben is folytonosan felbuggyan. És még mindig alkotó erejű, hiszen valahányszor valami figyelemre méltó esemény történik, nyomban dalt is komponálnak a megünneplésére. Azt mondom, „komponálnak", noha ez a szó aligha helytálló ebben az esetben. Mert ezeket a dalokat nem a mi szóhasználatunk értelmében komponálják, hanem rögtönzik. Sok ír faluban még a legújabb időkben is volt egy gyakorlott hagyományos költő, akiben megvolt a pillanat inspirálta verskészítés tehetsége, időnként igen csiszolt – a mi modern angol formáinknál sokkalta csiszoltabb versformában. Abban a faluban, amelyet a legjobban ismerek, volt egy híres költő, aki vagy negyven évvel ezelőtt halt meg. Csaknem valamennyi költeménye rögtönzött és alkalmi volt. Arra is emlékszem, hogy családja elmesélte, egy éjszakán hogyan halt meg: ágyban feküdt, párnával feltámasztott fejét a könyökére hajtotta, s szinte ömlött belőle a versek szakadatlan árja.

Ha ezektől az élményektől ismét a görög költészethez térek vissza, önkéntelenül fel kell vetnem a kérdést, hogy vajon az antik görög költők – egy Aiszkhülosz vagy Pindarosz – ugyanúgy írták-e verseiket, mint a mieink, tollal, papirossal és előre megfontoltsággal, vagy pedig ugyanúgy komponálták-e, mint az az írástudatlan ír költő, egyfajta elragadtatásban?

Ez az ember persze kivételesen tehetséges volt, hivatásos költő is, aki a mesterségét az előző generáció valamelyik költőjétől tanulta. Viszont hamarosan rájöttem arra, hogy nem lehet éles határt húzni a hivatásos költő és a közösség többi tagja között, csupán egy fokozatbeli különbségről van szó. Bizonyos fokig valamennyien költők, beszédjük mindig hajlamos arra, hogy versben bontakozzék ki. Ahogyan a meglevő költészet készlete ott szélesebb körben ismeretes, mint a mi társadalmunkban, úgy a közönséges ember is egyfajta költő. Hadd világítsam meg ezt egy példával a sok közül.

Egy este abban a magasan a tengerszín fölött megbújt ír faluban sétáltam, s a közös kúthoz értem. Ott régi ismerőseim egyikével, egy parasztasszonnyal találkoztam. Éppen megtöltötte a vedrét, s most lebámult a tengerre. A férje már nem élt, a hét fiát pedig, mint mondta, „felszedték a hajók", vagyis kivándoroltak a massachusettsi Springfieldbe. Éppen egy pár nappal előbb kapott egyiküktől levelet, amelyben sürgették, kövesse őket, hogy hátralevő napjait immár kényelemben tölthesse; küldik a hajójegyet is, csak éppen a beleegyezését várják. Mindezt részletesen elmondta nekem, s leírta az életét: a nehéz napi járást a szalmakazlakhoz a hegyre, a tyúkjai elvesztését, a füstös kalyibát, aztán Amerikáról beszélt (ahogyan ő képzelte: Eldorádó, ahol az arany az utcán fekszik, csak le kell hajolni érte), majd a corki utazásról és az óceánon való átkelésről szólt, végül elmondta, mégiscsak azt szeretné, ha csontjai ír földben pihenhetnének. Ahogy beszélt, egyre izgatottabb lett, beszéde egyre könnyebben folyt, egyre színesebbé, ritmikusabbá, dallamosabbá vált, a teste pedig, mintegy kíséretképpen, álom- vagy bölcsőszerű ringásba lendült. Aztán elnevette magát, felszedte a vedreit, jó éjszakát kívánt és hazaindult.

Ennek az írástudatlan, költői igények nélküli öregasszonynak ebben az előre meg nem fontolt megnyilatkozásában a költészet minden sajátsága benne volt. Ihletett beszéd volt. Mit jelent az, amikor a költő ihletéről beszélünk?

Ahogyan ezek a kérdések felvetődtek bennem, rájöttem, hogy tulajdonképpen a költészet eredetének egész problémájába kezdtem belebonyolódni, és elhatároztam, hogy az egyetlen járható utat választom: módszeresen fogom a kérdést tanulmányozni. Ebben az esszében azokat az eredményeket közlöm, amelyekre eddigi tanulmányaim során jutottam.

A primitív költészetet nem lehet a múlt írott irodalmaiban tanulmányozni, mert természeténél fogva le nem írt, mintegy irodalom előtti.

Csakis kivételes körülmények között íródik le, tehát abban a formában kell tanulmányozni, ahogyan még ma is él a mai vad népek ajkán. De e népek költészetét nem érthetjük meg, ha nem tudunk valamit társadalmukról is. Továbbá, a költészet a beszéd egy sajátos formája. Ha a költészet eredetét akarjuk tanulmányozni, a beszéd eredetét is tanulmányoznunk kell. Ez pedig nem más, mint magának az ember eredetének kérdése, hiszen a beszéd az ember egyik megkülönböztető jellegzetessége. Tehát a kezdet kezdetéhez kell visszatérnünk.

Ma még mindig messze vagyunk attól, hogy teljesen világosan lássuk, hogyan lett az ember, de van egy alapvető pont, amelyben a tudósok megegyeznek: az embert az állattól két jellemvonás különbözteti meg: szerszámai és a beszéd.[2]

A főemlősök az alacsonyabb rendű gerincesektől abban különböznek, hogy egyenesen tudnak állni, s mellső végtagjaikat mint kezet tudják használni. Ez a fejlődés, amely az agy mozgatószerveinek fokozatos tökéletesedésével járt együtt, e lények környezetének sajátos feltételeiből indult ki. Erdei állatok voltak, a fán lakás pedig ügyességet, látás és tapintás szoros együttműködését, távlati látást és fejlett izomkontrollt követel. Mihelyt pedig a kéz egyszer kifejlődött, használata új problémákat, lehetőségeket vetett fel az agy számára. Így már a kezdet kezdetétől fogva szoros összefüggés volt a kéz és agy között.

A főemlősök második rendjétől, az emberszabású majmoktól az ember abban különbözik, hogy nemcsak állni, de járni is tud. Egyesek szerint a járást az erdőtől történt elszakadáskor tanulta meg, amikor is a földre kényszerült. Bárhogy álljon is a dolog, tény az, hogy az embernél a láb és a kéz közötti funkciómegosztás befejeződött. Lábujjai elvesztették mozgékonyságukat, ujjai pedig a majmok körében ismeretlen ügyességre tettek szert. A majmok tudnak bánni kővel és bottal, de csakis az emberi kéz képes ezekből szerszámokat készíteni.

Ez döntő lépés volt. Új életmód útját nyitotta meg. Szerszámok birtokában most már a létfenntartáshoz szükséges anyagokat nemcsak birtokába vette, hanem azokat maga is elő tudta állítani. A természet nyújtotta javak puszta begyűjtése helyett most már felásta a földet, palántázta, öntözte, begyűjtötte a termést, megőrölte a magvakat, és kenyeret készített. Szerszámait arra használta, hogy úrrá legyen a természet felett. A természet feletti uralomért folytatott harcban tudatára ébredt annak, hogy a természetet az ember akaratától független, sajátos törvények kormányozzák. Megtanulta, hogy a dolgok miképpen történnek, s így azt is, hogy hogyan idézze elő megtörténésüket. Ahogyan

megtanulta a természet törvényeinek objektív szükségszerűségét, megszerezte a hatalmat, amellyel ezeket a saját céljai érdekében működtethette. Megszűnt a természet törvényeinek rabszolgája lenni: immár uralkodott rajtuk.

Másrészről, amilyen mértékben *nem* sikerült a természet törvényeinek objektív szükségességét felismernie, olyan mértékben kezelte a környező világot önkényes akarati elhatározással megváltoztatható valamiként. Ez a varázslat alapja. A varázslatot úgy lehet leírni, mint egy reálisan célravezető munkamódszer tökéletlenségeit pótló illuzórikus munkamódszert, vagy pontosabban, a varázslat a célravezető munkamódszer szubjektív aspektusa. A varázstevékenységben a primitív emberek arra törekszenek, hogy akaratukat a megvalósítani kívánt természeti folyamat utánzásával erőszakolják környezetükre. Ha esőt akarnak, a felhők gyülekezését, a mennydörgés csattanását és a zápor zuhogását utánzó táncba kezdenek. Eldugottabb vidéki helyeken még ma is hallunk emberekről, akik ellenségükről viaszbábut készítenek, teleszurkálják gombostűvel vagy elolvasztják a tűz felett. Az varázslat. Az óhajtott valóságot – a gyűlölt személy elpusztítását – jelképes utánzással vélik elérni.[3]

A termelőmunka kezdeti fokán kollektív volt. Sok kéz dolgozott együtt, és e viszonyok között az eszközök használata a közlés egy új módját segítette elő. Az állatok hangja rendkívül keveset fejez ki, az embernél viszont artikulálttá vált, s kidolgozására, rendszerezésére úgy került sor, hogy eredetileg egy-egy munkacsoport mozdulatainak koordinálására szolgált. S így a szerszámok feltalálásával együtt az ember feltalálta a beszédet is. Íme, újabb példa a kéz és agy összefüggésére.

Ha egy gyermeket megfigyelünk akkor, amikor először próbál játékkalapácsot használni, fogalmat alkothatunk magunknak arról a hatalmas agymunkáról, amely a szerszámok használatára irányult első kísérletekkel járt. A csoport együtt dolgozott, mint a mai gyermekek egy óvodai kórusban, és minden láb- és kézmozdulatot, minden kő- vagy botütést egy többé-kevésbé tagolatlan, de valamennyiük által együttesen kimondott recitatív kísért. E hangkíséret nélkül a munkát nem lehetett volna elvégezni. S így lassan megszületett a beszéd, mint a tényleges termelőtevékenység része.[4]

Az emberi kézügyesség fejlődésével a hangkíséret megszűnt fizikai szükségesség lenni. Az egyes munkás most már magában is tudott dolgozni. De a kollektív apparátus nem tűnt el. Tovább élt, mint valami

főpróba, amelyre a tulajdonképpeni feladat elvégzése előtt került a sor – tovább élt, mint tánc, amellyel újra felidézték a tulajdonképpeni feladattól azelőtt elválaszthatatlan kollektív, koordinált mozdulatokat. Ez az a mimetikus tánc, amit vad népeknél még ma is megtalálunk.

Közben a beszéd is kifejlődött. Kezdetben a szerszámok használatát kísérő irányító szerepet vitte, később nyelvvé lett, úgy, ahogyan azt ma értjük – az egyének közötti közlésnek teljesen artikulált, teljesen tudatos módja. De a mimetikus táncban is fennmaradt, mint annak beszélt része, és ott megtartotta varázs-szerepét. S így minden nyelvben kétféle beszédet találunk: a közönséges beszédet, amely az egyének közötti közlés normális, mindennapi eszköze, és a költői beszédet, amely egy bensőbb eszköz, a kollektív rítussal kapcsolatos cselekmények elvégzésére alkalmas, fantasztikus, ritmikus, mágikus.

Ha ez a gondolatmenet helyes, akkor az azt is jelenti, hogy a költészet nyelve lényegében primitívebb, mint a közönséges beszéd, mert nagyobb mértékben őrizte meg a beszédben eredetileg rejlő ritmikus, dallami és képzeleti sajátságokat. Ez természetesen csupán feltevés, de olyan feltevés, amelyet támogat az, amit primitív nyelvekből ismerünk. Ez utóbbiaknál azt látjuk, hogy a költői és közönséges beszéd közötti differenciáció viszonylag tökéletlen.

A primitív ember beszédének határozott ritmusa van, amelyet bőségesen kísér gesztikulálás és dallamos hangsúly. Némely nyelvben a hangsúly annyira zenei s annyira lényeges eleme a jelentésnek, hogy amikor dalt komponálnak, a dallamot nagyrészt a kimondott szavak melódiája határozza meg. És a beszélő is mindig hajlamos arra, hogy a képzeletnek már-már költői elragadtatásaiban törjön ki, éppen úgy, mint a már említett ír parasztasszony. Az említett két első jellegzetességet itt nem mutathatjuk be, az utóbbit azonban igen.

Egyszer egy svájci hittérítő táborozott a zulu földön, közel az Umbozi vasúthoz. A bennszülöttek számára az Umbozi vasút a durbani, ladysmithi és johannesburgi utazást jelenti, ezt az utat pedig évről évre megteszik a karámbeli fiúk, akiket a fejadó hajt a bányákba, hogy ott idő előtt elfonnyadjon ifjúságuk; de a lányok is elmennek ezen az úton, hogy még rosszabb sorssal nézzenek szembe a sikátorok bordélyházaiban. A svájci hittérítő arra lett figyelmes, hogy a tábor egyik szolgálója, amint éppen az edényeket tisztította, a következő szavakat mormolta:

Az, aki zúg a távolban,
az, aki összezúzza az ifjakat és széttépi őket,
az, aki elcsábítja asszonyainkat.
Elmennek tőlünk és rossz életet élnek a városban.
A ragadozó! És mi magunkra maradunk.[5]

Ez ismét olyan beszéd, amit a beszélő magának mondott el, minden művészi cél nélkül. Mindössze egy néger szolgáló mormogása magamagához és mégis költészet. Hogyan jött létre? A vonat magára vonta a szolgáló figyelmét, aki elfelejti az edényeket, aztán elfelejti a vonatot is, s az már nem vonat többé, hanem jelképe annak az erőnek, amely elpusztítja legkedvesebbjeit. Tudatalatti, tompa sérelmének végre kifejezést talál. Aztán a vonat dübörgése elhal, s ő ismét visszatér az edényekhez.

Íme, ezeknek a vadembereknek a beszéde ritmikus, dallamos, fantasztikus olyan mértékben, ahogyan mi azt a költészet nyelvében ismerjük. És amennyire költői a mindennapi beszédjük, annyira mágikus a költészetük. A dal az egyetlen költői műfaj, amit ismernek, s éneküket mindig valami testi mozgás kíséri. Ennek a szerepe pedig mágikus. Célja az, hogy mimezis – utánzás – útján idézzen elő valami változást a külső világban, vagyis, hogy valami illúziót erőszakoljon a valóságra.

A maoriknak van egy burgonyatáncuk. A fiatal növényt igen könnyen fonnyasztja meg a keleti szél, ezért a lányok kimennek a mezőre és táncolnak, mozdulataikkal a szél zúgását, az eső hullását, a termés növekedését és virulását utánozzák, s ezzel mintegy a példájuk követésére indítják a termést.[6]

Képzeletben érik el a kívánt valóság teljesülését. Ez pedig varázslat – egy, a valóban célravezető munkamódszert helyettesítő illuzórikus munkamódszer. Noha illuzórikus, mégsem egészen haszontalan. A táncnak ugyan semmi közvetlen hatása nincs a burgonyára, viszont lehet és van is tekintélyes hatása magukra a lányokra. Miután a tánc megerősítette őket abban a hitükben, hogy a tánccal megóvják a termést, nagyobb bizalommal és több erővel folytatják majd a növények gondozását. S így a táncnak végül mégis van hatása a termésre. Minthogy megváltoztatja a résztvevők szubjektív magatartását a valósággal szemben, megváltoztatja magát a valóságot is.

A maorik polinéziaiak, ilyenek az Új Hebridák szigetlakói is. Ezeknek van egy hagyományos dallamformájuk, amely két eltérő ritmusú, váltakozó szakaszból áll. Az elsőt „levél"-nek, a másodikat „gyü-

mölcs"-nek hívják.[7] Tikopián, egy másik polinéziai szigeten háromszakaszos dalformát énekelnek. Az elsőnek a neve szó szerint „a fatörzs alja", a másodiké „összekötő szavak", a harmadiké „gyümölcscsokor".[8] Ez a terminológia arra mutat, hogy ezek a dalformák a maori leányokéhoz hasonló mimetikus táncokból fejlődtek ki. Vagyis ezen a fokon a költészet már kinőtt a varázslatból.

De vigyük tovább ezt a gondolatmenetet. Malinowski a Trobriand-szigeteken gyűjtötte a következő ráolvasó dalt:

Hess, pusztulj, hess, pusztulj,
csontomat morzsoló szaggatás, pusztulj,
férges fekély a bőrömön, pusztulj,
fekete gonosz a gyomromból, pusztulj,
hess, pusztulj, hess, pusztulj.[9]

Ennek a versnek a tárgya nem éppen költői, de költői a forma. Mint Malinowski megjegyzi, e ráolvasások nyelve „gazdag hangszínben, metaforákban és alliterációs formákban, különös kádenciákban és ismétlésekben". Azzal, hogy kimondják azt, aminek megvalósulására vágynak, a megvalósulást segítik elő, mégpedig olyan nyelven mondják ki, amelyből a mimetikus tánc elragadtatott zenéjének visszhangja kél, azé a táncé, amelyben képzeletben elérték a vágyott valóság teljesülését.

Íme, egy dal az Új Hebridákról. A dalt két asszonyhoz intézik, akikről azt mondják, hogy egy kőben laknak:

A dal zúg, a dal zeng,
a dal zeng: Legyen asszonyom,
az asszony, aki ott benn,
a két asszony, a kettő,
aki a szent kőben él,
aki benn ül, benn a szent kőben,
a dal zeng: Jöjjön elő.[10]

Ebben a versben a tények világát a képzelettel összekeverő állítás helyett egy parancs van. De a parancsot nem közvetlenül az érdekelt személyekhez intézik, hanem a dal kényszerítő varázslatán keresztül jut kifejezésre. A dal egy természetfeletti erő önálló megtestesülésévé válik.

Következő példám egy német favágódal:

Csendülj te, csendülj te, erdő,
zendülj te, zendülj te, völgyalj;
felelj vissza, felelj vissza, fenyves,
verjed vissza, széles lombfal,
verjed vissza fényes hangom,
vissza arany gégém hangját,
legkedvesebb dallamomat.
Ahol hallják jól a hangom,
kiszakadnak ott a bokrok,
tömör törzsek sorba törnek,
rönkök önként rendbe állnak,
hazajönnek a hasábok,
itthon összeáll az ölfa,
nem favágó vágja őket,
nem ragyog az éles fejsze.[11]

A favágók mintegy felhívják a fákat, hogy maguktól dőljenek a földre, maguktól törjenek hasábokká, maguktól gördüljenek ki az erdőből s rakódjanak rendbe az udvaron – mindez a dal varázslatára történjék. Ez pedig költészet. A favágók nagyon jól tudják, hogy mindez nem fog megtörténni, de mégis szívesen elképzelik, mert ez segíti őket munkájukban. A költészet itt már kinőtt a varázslatból.

Következő példám egy ősi ír mantikus vers:

Jó hírek: bő tenger, habmosta part, szelíd erdők;
a bűbáj fut, kalász duzzad, a rügy pattan, rajzik a méh,
vidám világ, ó bő és békés, boldog nyár.[12]

Egy ír próféta énekelte, s a jó évszakot idéző jóslat volt. A kívánt valóságot úgy írja le, mint már meglevőt, beteljesedettet. S így, alig észrevehető fokozatos lépésekben eljutunk a költészetnek ahhoz a formájához, amely ma valamennyiünk előtt ismerős:

Itt a nyár, megjött a nyár,
énekelj, kakukk!
Nől a mag, a lomb fakad,
rétek, erdők nyílanak –
szólj, kakukk![13]

A megállapítás itt már ténymegállapítás, de még ezt is parancs kíséri. Ezeket a mélyen az európai parasztság életében gyökeredző, évszakokat megéneklő dalokat közös vágyak beteljesülésének ünneplésére komponálták, ám az ünneplésben még mindig benne van a varázsigék visszhangja. Mégis, a költészet most már kinőtt a varázslatból.

Fénylő csillag! ha oly örök lehetnék, Mint te...[14]

– Miért vágynak a költők a lehetetlenre? mert ez a költészet lényeges funkciója, s ezt a varázslatból hozta magával. A mimetikus tánc vad elragadtatásában az éhes és megrémített vademberek a természettel szembeni gyengeségüket végletes gondolati és testi átélés hisztérikus aktusában fejezik ki; ebben a külső világnak, a valóságos világnak a tudatossága elvész, s belezuhannak a tudatalattiba, a képzelet belső világába – abba, amilyennek az igazit tudni szeretnék. Hallatlan akarati erőfeszítéssel megkísérlik az illúziót a valóságra kényszeríteni. Ez természetesen nem sikerül nekik, de az erőfeszítés nem vész kárba, mert így a környezetükkel fennálló fizikai konfliktus feloldódik, az egyensúly helyreáll. S így mikor ismét visszatérnek a valósághoz, ténylegesen keményebben tudnak szembeszállni vele, mint azelőtt.

Fénylő csillag! ha oly örök lehetnék, Mint te...

– Ne feledjük e vers létrejöttének körülményeit. Keats huszonnégy éves volt, olaszországi utazására készen, utolsó erőfeszítéssel egészsége helyreállítására. Utoljára látta Fanny Browne-t. Hajóját a Csatornán a rossz idő a Ludworth-öbölbe sodorta, itt Keats partraszállt – utolsó sétájára angol földön. Este visszatért a hajóra, s akkor költötte ezt a szonettet, s Shakespeare verseskötetének egy példányába írta bele. Négy hónappal utóbb tüdővészben halt meg olasz földön.

Fénylő csillag! ha oly örök lehetnék,
Mint te...

Ez tudatos vágy – egy haldokló emberé vágya. De már ez is költői emlékektől terhes:

Én, mint a sarkcsillag, örök vagyok;
mely hű-szilárdan áll és nincsenek
nyugalmának az égen társai.

Ez az ő képzeletét hozza mozgásba, mintha csak egy rugót szabadítottak volna el. Képzeletében fájdalmas képek gyötrik. Előbb csillaghoz, majd a holdhoz hasonlítja magát. Az emberiség történetének kezdetétől fogva a hold misztikus imádat tárgya és az örök élet jelképe volt. Kissé még tudatában az öbölben horgonyzó és a betoduló ártól gyengéden ringó hajónak, a hold képétől a dagály képzetére siklik, amint az ide-oda hullámzik a Föld felületén:

Mint te, ki függsz ott fenn a fényes éjben,
S vigyáznám az öröklét égi rendjét,
Mint természet türelmes remetéje.
Vagy nézni tudnám mozduló vizek kék
Ingását az ember-partok körül,
Vagy figyelném, hogy a friss hó a hegység
Csúcsára hull s a mocsáron megül.

Aztán, amint így a végtelenségbe menekült, még mindig fogékonyan a hajó hipnotikus ringása iránt, mintegy halhatatlanná téve, lassan visszaszáll a földre:

Ó mégse, mégse – nem kell az öröklét!
Szerelmem keble, hogyha vánkosom,
S őt érzem két gyors lélekzet között még,
Nyugtalanul, míg ébren álmodom,
Halkan hallgatva keble mint piheg.

De ez lehetetlen. Szerelem nincs halál nélkül. Halhatatlanságért mondott imája az ellentétbe csap át:

Így élni mindig, vagy így halni meg.

Felébred. Olyan az egész, mint egy álom, amelyet a hajó zökkenése megzavar. De az álomban ledobta azt, ami szorongatta, visszanyerte lelki békéjét. A világ objektíve még mindig ugyanaz, ami volt.

Ahol az ifjúság elsápad, fonnyad és meghal,

de a világhoz való szubjektív magatartása megváltozott, és így számára a világ sem ugyanaz többé. És ez a költészet, éppenúgy, mint a varázslat dialektikája.

Az erre a fejezetre szánt kiinduló szövegem Yeats esszéinek egyik mondata:

„A formális zene és a beszéd közötti összefüggés még minden bizonnyal tudományos kérdés lesz, éppenúgy, mint a művészi felismerés kérdése."[15]

A ritmust a legtágabb értelemben úgy lehet definiálni, mint egy sorozatnyi hangot, amelyet hangsúly és ütem szabályos egymásrakövetkezésében rendezünk el. Végső fokon kétségtelenül élettani eredetű, talán éppen a szívveréssel kapcsolatos. De ezen a fokon olyasvalami, ami az emberben az állatokkal közös. Ezúttal természetesen a ritmus élettani eredete nem érdekel bennünket, hanem csupán az, amit az ember a ritmusból csinált. Szeretném azt bizonyítani itt, hogy az emberi ritmus a szerszámok használatából ered.

Közismert tény, hogy mikor a gyermekek írni tanulnak, nyelvüket a kéz mozdulataival egyidejűen mozgatják, sőt, hangosan ki is ejtik a szavakat, nem azért, mert bárki figyelne is rájuk, hanem azért, hogy így segítsék ujjaikat a toll vezetésében. Ez a mozgás teljesen önkéntelen. Ami tulajdonképpen történik, nem egyéb, mint „szórás" a kéz mozgatószerveitől az agynak a nyelv működését szabályozó, kapcsolatos területei felé. Ahogyan a gyermek a készség elsajátításában fejlődik, ezt a „szórást" is kiiktatja.

Hasonlóképpen, amikor az ember nehéz munkát végez, amikor például egy rönköt vagy követ emel fel, minden izomerőkifejtés előtt megáll egy lélegzetvételre, amit a gégefő elzárásával tart vissza; aztán, amint az erőkifejtés megszűntével megpihen, a gégefőt kipattantja a bepréselt levegő, s ezzel a hangszálakat rezgésbe hozza – tagolatlan nyögést hallunk.

A gyermekek, akár a vademberek, hajlamosak arra, hogy gesztikuláljanak beszéd közben. A gesztikulálás funkciója nem csupán az, hogy jobban megértessük magunkat azokkal, akikkel beszélünk. A gyermekek éppenúgy gesztikulálnak akkor is, amikor magukban beszélnek. A gesztikulálás ösztönös, éppenúgy, mint az imént leírt mozdulatok. A hangképző szervek mozgása mintegy egybeesik a test izommozgásaival. Számunkra a beszéd elsődleges, és a kézmozdulat másodlagos, de ebből nem következik, hogy ez így volt őseinknél is.

E meggondolások alapján fél évszázaddal ezelőtt Bücher úgy gon-

dolta, hogy a beszéd a hangképző szerveknek azokból a reflex-aktusaiból fejlődött, amelyek a szerszámok használatával kapcsolatos izommunkával jártak együtt.

A kéz ízületeinek finomodásával együtt járt a hangképző szervek tökéletesedése, míg végre az ébredő tudatosság ezeket a reflex-aktusokat felhasználta és egy társadalmilag elfogadott közlési rendszerré dolgozta ki.

Mindez csak feltevés, viszont a ritmus és munka közötti szoros kapcsolat konkrétabb bizonyítékokkal mutatható ki.

Mindannyiunk előtt, még Nyugat-Európában is, ismeretesek az ún. munkadalok.[16] Fonó-, aratói-, evezős- stb. énekekre gondolok. Ezeknek a funkciója az, hogy elősegítsék a termelőmunkát azáltal, hogy ritmikus, mintegy hipnotikus jelleget adnak annak. A fonóasszony munkája közben abban a hitben énekel, hogy dala segíti a rokka forgását; s minthogy a dal őt valóban segíti a rokka forgatásában, végeredményben a rokka forgását is elősegíti. Ez nagyon közel van ahhoz, amit a varázslatról mondtunk. Egyes esetekben ki is lehet mutatni, hogy ezek a dalok varázsénekekből keletkeztek.

Az egész világon, a kultúra minden fokán bőségesen találkozunk munkadalokkal – csak ott nem, ahol a dalt elnyomta a gép zaja. E daloknak különös fontossága van a mi szempontunkból, mert ezekben, ha jelentősen módosulva is, a nyelv és munka közötti eredeti összefüggés őrződött meg. Lássunk néhány példát.

Az evezés munkája egyszerű izomműködtetést jelent, amely szabályos időközökben, változatlanul ismétlődik. Az evezők az ütemet egy kiáltás ismétlésével jelzik, amely legegyszerűbb angol alakjában két szótagú: *O-op!* A második szótag az erőkifejtés pillanatát jelzi, az első előkészítő jel.

A hajóvontatás nehezebb munka, mint az evezés, s az erőkifejtés pillanatai hosszabb időközökben helyezkednek el. Ez lehetővé teszi az előkészítő szótag megnyújtását, mint azt az ír vontatóemberek kiáltásában halljuk: *Ho-li-ho-hup!* A kiáltás néha pihentető szótagban végződik, mint az orosz hajósok kiáltása: *Ej-uh-nyem!* Sok esetben részben vagy teljesen tagolttá is válik a kiáltás: *Heave – ho! Haul away!* (Magyarul körülbelül: *Húzz – hó – rá! Húzz rá!*)

A két szótagú munkakiáltás két változó és állandó elemét ismerhetjük fel a versütem arsisában és thesisében (hangsúlyos és hangsúlytalan szótag), amely voltaképpen a kéz vagy láb felemelésére, illetve leereszkedésére utal tánc közben. S így a ritmus üteme, lüktetése a primitív

munkafolyamatból, a rönk ismételt vontatásából, a szerszámnak a botra vagy kőre hulló ismételt csapásaiból ered. Az emberi élet legeslegkezdetére mutat vissza, arra az időszakra, amikor az ember emberré lett. Ezért is ragad meg bennünket oly mélyen.

Az alant következő dalt Junod, a fent említett svájci misszionárius jegyezte fel. Rögtönzött dal, s egy thonga fiú énekelte, mialatt követ tört az útszélen európai munkaadói számára:

Bántanak minket, hej,
rugdosnak minket, hej,
kávéjuk isszák, hej,
nem adnak nekünk, hej.[17]

Az ismétlődő *hej!* a munkakiáltás, amely a kalapácsütések ütemét jelzi. Ez az állandó, amelyet minden esetben néhány rögtönzött tagolt szó előz meg a munkásnak az elvégzendő munka iránti szubjektív magatartása kifejezésére. A dal itt már kinőtt a munkakiáltásból, mint ahogy a kiáltás is kinőtt magából a munkából.

Csapd bele, rántsd meg!
Lebben, táncol a szívem
a szemedben villanó fénytől,
ó Puhi-huja!
Csapd bele, rántsd meg![18]

Ez egy maori evezősdal. A kapitány szabályos időközökben hallatja a kiáltást, közben egy-egy bókot rögtönöz a főnök leányához, aki a hajón utazik. A rögtönzésekben az ütemet a szavak ritmusa jelzi. A kiáltás még mindig funkcionális, de már azon a ponton, hogy refrénné váljék.

Következő példám a volgai hajósok dala:

Ej, húzd meg! Ej, húzd meg! Most még egyszer! Csak még egyszer!
Csavarjuk meg a nyírfát, csavarjuk a fürtöset!
Rajta csak rajta, a nyírfát! Rajta csak, rajta, a fürtöst.
Ej, húzd meg! Ej, húzd meg! Most még egyszer! Csak még egyszer![19]

Itt az elvégzendő munka rögtönzött magasztalását bevezeti a vontatókiáltás, amely az egésznek tartalmat és értelmet ad.

A munkadal úgy fejlődött ki, hogy az erőkifejtés pillanatai közé iktatott változó elemet kiterjesztették. A munkások mintegy félálomban a hagyomány egy-egy foszlányát elevenítették fel, vagy találomra tettek egy-egy megjegyzést napi ügyekről, aszerint, ami éppen tudatuk előterében volt. Ismerünk egy régi görög molnárdalt (Őrölj, malom, őrölj . . .), amelyben Pittakosz[20] zsarnokról szóló megjegyzések vannak elszórva, s ugyanezzel a refrénnel van egy modern görög dal, amelyet egy görög asszony rögtönzött, akinek akarata ellenére árpát kellett őrölni a férjét kereső rendőrosztag számára.[21] A voltaképpeni munkához kapcsolódó állandó rész inkább változatlan marad, míg a változó rész szüntelenül, napról napra változik. Népköltészetünkben talán azért oly sok a homály, mert elfelejtődtek azok a tényleges helyzetek, amelyekben a mai formájukban keletkeztek és ismeretesek. Más, hasonló jellegű példákat találunk a néger spirituálékban, amelyekben bibliai tanítás váltakozik a munkásnak a munkában megkönnyebbülést hozó részekkel; hasonlók az angol hajósok vontatódalai, mint az alábbi a XVIII. század végéről:

Lajos volt a frank király, de jött a forradalom.
Húzzuk, fiúk, hahó! mind egyszerre, hahó!
Lajos fejét levágták, és meghalt a hatalom.
Húzzuk, fiúk, hahó! mind egyszerre, hahó![22]

Időközben a dalművészet elszakadt a munkafolyamattól. Dalt a munkaszünet óráiban rögtönöztek, akkor, amikor a test pihent. De ezek is megegyeztek a hagyományos formával. Az alábbi dal Közép-Afrikából származik, tábortűz körül énekelték egy este fehérember karavánjához tartozó teherhordók:

A gonosz fehérember elmegy a partról – puti, puti!
Mind elmegyünk a gonosz fehérember után – puti, puti!
Amíg ételt ad gyomrunknak – puti, puti!
Átmegyünk a folyókon és a hegyeken – puti, puti!
A nagy karaván-gazdával megyünk – puti, puti![23]

Addig énekeltek, amíg el nem aludtak. A rögtönzött részeket mindig egy-egy énekes énekelte, míg az ismétlődő *puti* szót (jelentése állítólag „szedegetni", „guberálni") valamennyien együtt énekelték. Ez a szóló és kórus általánosan ismert szerkezetére utal. Itt már a munkakiáltás nem egyéb, mint refrén.

A munkaprocesszustól elszakadva, most már az állandó elem is kibővül. Teljesen tagolttá válik, és a ritmusszerkezet változatossá tételére szolgál, anélkül azonban, hogy a szabályos ismétlést szolgáló értelmét teljesen elvesztené, mert hiszen egysége ettől függ.

Kardodról sűrű vér csorog,
Edvárd, Edvárd.
Kardodról sűrű vér csorog,
s a bánat jár veled, ó.
Megöltem kedves sólymomat
anyám, anyám,
Megöltem kedves sólymomat.
Egy volt, egyetlenegy. Ó.[24]

És így jutunk el a négysoros ballada-formához, amelyből a refrén mint olyan már eltűnt, de még mindig bele van ágyazva a ritmus-szerkezetbe, amelynek lényege tézis és antitézis, enunciáció és válasz folytonos váltakozása:

A völgyben egy leány lakott,
ott lenn, a domb tövén.
Jaffray Kata volt a neve,
ismerte ifjú, vén.[25]

A balladai versformában a versszak a zenei „mondat", a két összecsengő sor a zenei „kifejezés", az egyes sor pedig a zenei „kép". Két kép van minden kifejezésben, két kifejezés minden mondatban. Minden pár tagjai kiegészítik egymást, hasonlók, de mégis különbözőek. Ez az, amit a zeneelmélettel foglalkozók kettős formának neveznek: AB.

A balladai versforma zenei értelmezése nem csupán analógia, hanem a vizsgálat egyedül helyes módja. A szövegkönyveinkben található verstan oly messze van a költészet eleven történetétől, mint amilyen távol a hagyományos nyelvtan van a nyelv igazi történetétől. A ballada eredetileg tánc volt, mint ahogy tánc még ma is Európa némely tájain, például a Faroe-szigeteken:

A kórusvezető előénekli a balladát, a ritmust a lábak dobbantásával adják meg. A táncolók erősen figyelnek a kórusvezető szavaira, ame-

lyeket jól meg kell érteniük, mert az elbeszélés jellegzetességeit a mimikának ki kell hoznia. A harcban való tusakodás jelképezésére a kezet keményen összeszorítják, örvendező ugrás fejezi ki a győzelmet. A kórus valamennyi táncolója együtt énekel minden versszak végén, de magát a versszakot egy vagy két különösen jóhírű énekes énekli csupán.[26]

A modern zeneelmélet vizsgálati elvei közé tartozik sajátosan a ritmusnak – költészet, zene és tánc közös alapprincípiumának – vizsgálata.

Népdalaink legtöbbje binér – kettős – formában készült, de vannak ennél csiszoltabb formák is. A volgai hajósok dalában például a strófa egy rögtönzött részből áll, amelyet a hagyományos vontatókiáltást tartalmazó sor előz meg és követ. Zeneelméleti fogalmazásban: az első mondatot követi egy második, majd az első ismétlésére, újrafelvételére kerül sor. Ez a hármas – ternér – forma: ABA. Ügyes kezekben az A_2 valamivel több, mint az A_1 ismétlése: A_1 lesz ugyan, de új, a B által befolyásolt formában. Így a hármas, ternér forma szervesebb, dialektikusabb, mint a binér. Ezért használják oly gyakran a modern zenében.

De térjünk vissza a tárgyhoz. A tánc, zene, és a költészet művészete egyazon művészetként kezdte pályáját. Forrásuk a kollektív munkában elfoglalt emberi testek ritmikus mozgása volt. E mozgásnak két összetevője volt, testi és szóbeli. Az elsőben a tánc, a másodikban a nyelv csíráit találjuk meg. A ritmus jelzésére szolgáló tagolatlan kiáltásból kiindulva a nyelv költői és mindennapi beszéddé differenciálódott. Az emberi hangtól elszakadva, de a szerszámok ütemétől ismét felidézve a tagolatlan kiáltás a hangszeres zene alapja lett.

Az első lépés a tulajdonképpeni értelemben vett költészet felé a tánc kiiktatásával következett be. Ebből lett a dal. A dalban a költészet a zene tartalma s a zene a költészet formája. Utóbb e kettő elkülönült. A költészet formáját ritmikus szerkezete adja, amelyet a daltól örökölt, de amelyet úgy egyszerűsített le, hogy annak logikus tartalmára összpontosul. A költészet olyan mesét mond el, amelynek megvan a maga belső összefüggése, függetlenül ritmikus formájától. És így később a költészetből kinőtt a prózai történet („románc"), vagy regény, amelyben a költői beszédet közönséges beszéd váltotta fel és amely a ritmikus héjat ledobta – illetve csak olyan mértékben tartotta meg, amennyire az szükséges a mese kiegyensúlyozott, harmonikus formában való elmondásához.

Ugyanakkor kifejlődött a pusztán hangszeres zene. A szimfónia a regény antitézise. Ha a regény ritmus nélküli beszéd, akkor a szimfónia beszéd nélküli ritmus. A regény egységét az elmondott történetből meríti, amelyet az érzéki életből vesz; a szimfónia teljesen a képzeletből meríti tárgyát. Formájától eltekintve nincs belső egysége. Így mindazok a ritmuselvek, amelyek eltűntek a regényben, példátlan mértékben kifinomultak a zenében. Végül is ezeket úgy tekintik, mint a zene specifikus területét. Rendszerint úgy beszélünk róluk, mint „a zene szokásos formáiról". De nyomai még mindig fellelhetők a költészetben – úgy értem, hogy tárgyának elrendezésében s nem csupán ritmikus formájában –, ha a költészetet zenei értelemben tanulmányozzuk. Vizsgáljunk meg két példát, amely, amellett, hogy megvilágítja a szóban forgó kérdést, egyben ismét rámutat arra, hogy a költészet hogyan viszonyul a varázslathoz.

Sappho ódája Aphroditéhez a legrégibb európai lírai vers, a szó igazi értelmében, egy, a líra hangjai mellett énekelt ének. Sappho a magukat Aphroditének szentelt fiatal nők vallásos társaságának volt a feje. E leányok egyike, akihez szenvedélyesen ragaszkodott, nem viszonozta szerelmét.

Tarka trónodon, kegyes Aphrodité,
Zeus leánya, már könyörülj te rajtam!
Fájó kínra mért csalod, ó, hatalmas,
tőrbe a lelkem?

Inkább jöjj hozzám, ahogy annyi másszor
mindig hajlottál a szavamra s jöttél,
kedvemért elhagyva arany lakását
égi atyádnak.

Fürge pár veréb a kocsidba fogva
siklott, míg a föld feketélt a mélyben,
sűrűn verték szárnyukat, égi úton
vágva az ösvényt.

Gyorsan érkeztek veled és mosoly járt
halhatatlan arcodon, ó te boldog,
úgy kérdezted, hogy mi bajom, mi végre
hívtalak újra,

hogy mi kívánság gyötör újra engem.
„Csábító szóval kit akarsz, hogy hozzád
hozza Peithó hű szerelemre, Sappho,
mondd ki, ki bántott?

Mert ha most kerül, hamar ő keres fel,
most ha nem kell tőled ajándék, ő ad,
most ha nem szeret, hamar érted ég majd,
bár nem akarja."

Jöjj ma is hozzám s szabadits ki engem
súlyos gondomból s mire hajt e lélek,
teljesitsd nékem te magad s e harcom
küzdd velem együtt.[27]

Sappho imája elmondásával kezdi a költeményt. Aztán folytatja annak felidézésével, hogy azelőtt milyen válaszra találtak az ilyen imák. Ez ternér forma, amelyet egy tudatos művész dinamikusan kezel. Az ima tagadóan, mintegy kísértően kezdődik, majd pozitíve, bizakodóan végződik, mintha – hála annak, ami közben történt – a kedvező válasz már biztosítva volna.

S mi történik közben? Emlékezteti Aphroditét a múltra. „Mint régen mindig... úgy most is." Ez hagyományos. Amikor az ember az istenekhez imádkozott, kérésének hangsúlyt adott azzal, hogy emlékeztette őket régebbi alkalmakra, amikor segítséget kapott tőlük, vagy kiérdemelte segítségüket. Ez rituális formula volt, s a rituálé a varázslathoz visz vissza bennünket. A varázslatban az ember képzeletben hajtja végre a vágyott valóság beteljesedését. És ez az, amit itt Sappho tesz, azzal a különbséggel, hogy nincs meg az akció, a tánc, csupán a képzelet repülése. Kéri az istennőt, hogy jöjjön, majd látja ő is őt, amint jön, és hallja a szavát, aztán a nagyobb bizakodás iránti képzeletbeli erőfeszítéstől ihletve, megismétli imáját. Mindez művészetté átformált varázslat.

Az angol költészetben a zenei formák fennmaradása csak szórványos, s ezért a kritikusok, akiket nem érdekel a költészet eredete, nem vették azokat észre. Pedig valamennyien ismerik Shakespeare-nek alábbi szonettjét:

Ha nem kegyel a sors, s az emberek
kiadnak rajtam, sírok egymagam;
a végzetet átkozva senyvedek
s a süket égre esdek hasztalan,
hogy lennék, mint ki gazdagon remél,
szép, mint ez – sok barátú, amint amaz,
azt, mert eszes, ezt, mert szabadon él,
irigylem s számon kél botor panasz;
így tűnődöm, magamtól megvetetten
s eszembe jutsz – úgy érzek ekkor én,
mint hajnalban madár, ha égre rebben
s himnuszt dalol a mennybolt peremén:
szerelmed emléke oly kincs nekem,
hogy nem cserélnék száz királlyal sem.[28]

A költő tizennégy sorban forradalmasítja a világ felé való magatartását. A szonett elején a költő számkivetett, aki a süket éghez kiált. A végén király, aki himnuszokat énekel az ég kapujában. Az egész változás a *state* – állapot – szón fordul meg. Először kétségbeesésre – a lágyabb hangnemre utal, mikor azonban ismét előbukkan, már modulálódik, s ebben ragad bennünket végig a költő a befejezés zengő diadaláig.

Íme a változás a világhoz való magatartásunkban.

Az előző fejezetben a költészet tartalmából – varázsénekekből, évszaki dalokból, Keats egy szonettjéből történt kiindulás után – azt igyekeztem bizonyítani, hogy ez a költészet lényeges funkciója. Ugyanerre az eredményre vezet a költői forma tanulmányozása.

JURIJ NYIKOLAJEVICS TINYANOV
(1894–1943)

Szovjet író, irodalomteoretikus, az orosz „formalista iskola" egyik vezéralakja. Jelentősek az orosz irodalom forradalmi hagyományait elemző írásai, valamint textológiai kutatásai. Főbb művei: *Dosztojevszkij és Gogol* (1921); *A költői nyelv problémája* (1924).

A KONSTRUKCIÓ FOGALMA[1]

A verbális művészet tanulmányozása két buktatót rejt magában. Az egyik a megformálandó anyaggal kapcsolatos – amit feltételesen legegyszerűbben beszédnek, szónak nevezhetünk –, a másik pedig a művészet konstrukciós elvével.

Az első esetben tanulmányozásunk tárgya a hétköznapi tudatunkhoz nagyon szorosan kapcsolódó valami lesz, néha pedig éppen e kapcsolat szorosságának függvényeként jelentkezik. Ezért gyakran figyelmen kívül hagyjuk, hogy miben áll ez a kapcsolat, mik a jellegzetességei, és tanulmányozásunk tárgyába önkényesen beviszünk a mindennapi életben megszokott mindenféle vonatkozásokat, és ezeket tesszük meg az irodalom tanulmányozásának kiindulópontjaivá.

(Amikor ezt megállapítom, természetesen nem emelek kifogást „az irodalom és az élet kapcsolata" ellen. Csupán a kérdésfeltevés helyességében kételkedem. Beszélhetünk-e „művészetről és életről", mikor a művészet maga is „élet"? Kell-e „a művészet" sajátos hasznosságát keresni, ha nem keressük „az élet" hasznosságát? Más dolog a művészet eredetiségét, belső törvényszerűségeit emlegetni, összehasonlítva az élettel, a tudománnyal stb. Mennyi félreértésnek volt az oka, hogy a kultúrtörténészek „a művészet tényeit" „az élet tényeiként" fogták fel. Hány olyan „történelmi tényt" rekonstruáltak, amelyek közelebbről megvizsgálva hagyományos *irodalmi* tényeknek bizonyultak, és amelyekbe csak a szájhagyomány helyettesített be történelmi neveket! Ahol az élet belép az irodalomba, maga is irodalmivá válik, és mint irodal-

mi tényt kell tudomásul venni. Érdekes a művészeti élet jelentőségét az irodalom fordulópontjainak, forradalmainak korszakában megfigyelni, amikor az irodalom általánosan elismert uralkodó irányvonala felbomlik, megszűnik, és az új irány még nincs kitapogatva. Ezekben a periódusokban a művészet élete átmenetileg maga is *irodalommá* lesz, és átveszi annak helyét. Amikor Lomonoszov magas mércéje lejjebb került – Karamzin korában –, a házi irodalmi szokások apróságai váltak irodalmi tényekké: a baráti levelezés, a rövid tréfa. A jelenség lényege pedig itt épp abban rejlett, hogy az élet tényét az *irodalmi* tény rangjára emelték! A nagy műnemek uralmának korszakában ugyanaz a házi levelezés csak az élet egy ténye volt, ami nem kapcsolódott közvetlenül az irodalomhoz.) Figyelmen kívül hagyjuk az anyag funkciótól és rendeltetéstől függő változékony jellegét és jelentését. Figyelmen kívül hagyjuk, hogy a szó – funkciójától függően – nem egyenjogú mozzanatokat tartalmaz; ha egyikük előtérbe kerül a többi rovására, akkor a többi deformálódik, vagy pedig a semleges tartozék, kellék szintjére süllyed ... Az „anyag" fogalma nem esik kívül a forma keretein, az anyag maga is formális; a konstrukción kívüli momentumokkal való összekeverése teljesen hibás.

A másik buktató az, hogy a konstruktív, formateremtő elvet hagyományosan statikus természetűnek fogják fel. Lássuk ezt egy példán. Csak nemrég kezdtünk felhagyni az olyanfajta kritikával, amely a regényhősöket élő személyekként mérlegeli (és ítéli meg). Abban sem kételkedhetünk, hogy véglegesen el fognak tűnni a hősök életrajzai, és meg fognak szűnni azok a kísérletek, amelyek ezeknek az életrajzoknak az alapján próbálják rekonstruálni a történelmi valóságot. Mindez a *statikus hős* posztulátumára épült. Ezzel kapcsolatban hasznos felidézni Goethének a művészi fikcióra, Rubens tájainak megvilágítására, valamint a Shakespeare-nél fellelhető kettős tényekre vonatkozó szavait: „Amikor arról van szó, hogy egy kép igazi képpé legyen, akkor a művész szabadon választhat, és jogában áll fikcióhoz folyamodni. A művész az *egész* által beszél. Ezért van az, hogy a két oldalról ömlő fény annak ellenére, hogy erőszakolt és »ellentmond a természetnek«, mégis »fölötte áll a természetnek«. Lady Macbeth, aki egyszer azt mondja: »Én szoptattam gyermekeimet«, és akiről később azt mondják: »Nem voltak gyermekei«, igazolva van, mert Shakespeare-nek az adott kijelentések egyenkénti érvénye volt fontos." „A költő szavait vagy a festő ecsetvonásait általában nem szabad kínosan pontosan és aprólékosan értelmezni", „a költő arra kényszeríti hőseit, hogy *adott helyen*

éppen azt mondják, ami ott szükséges, ami ott jó, ami benyomást kelt, és különösebben nem ügyel arra, nem számol azzal, hogy ellentmondásba ne kerüljenek olyan szavakkal, amiket más helyen mondtak". És Goethe ezt a shakespeare-i dráma konstrukciós elvének szempontjából magyarázza: „Shakespeare aligha gondolt arra, amikor írt, hogy műveit majd kinyomtatják, számba veszik bennük a sorokat, összevetik, összehasonlítják őket; szemei előtt írás közben sokkal inkább a jelenetek lebegtek: azt figyelte, hogyan mozognak, hogyan élnek darabjai, milyen gyorsan peregnek le a nézők szemei előtt, fülei hallatára; nem gondolt arra, hogy valamikor itt vagy ott megállnak, és részletekbe merülve vizsgálják, csak arra figyelt, hogy az adott pillanatban mindig a legerősebb benyomást keltse."

A hős statikus egysége tehát (mint bármilyen statikus egység az irodalmi műalkotásban) rendkívül ingatag; teljes egészében a konstrukció alapelvétől függ, és a mű folyamán úgy változhat, ahogyan esetről esetre a mű általános dinamikája. Elég annyi, hogy az egységnek van egy jele, kategóriája, amely törvényesíti az egységtől való tényleges eltérés legkirívóbb eseteit, és arra késztet, hogy bennük is az *egység ekvivalenseit* lássuk.

Az ilyen egység azonban már nyilvánvalóan nem egy hős naiv módon elképzelt statikus egysége; a statikus egész jele helyett az egység fölött a dinamikus integráció, a teljesség jele áll. Nincs statikus hős, csupán dinamikus hősök vannak. És a hős jele, a hős neve elegendő ahhoz, hogy ne figyeljünk minden egyes esetben magára a hősre.

A hős példája is bizonyítja, hogy milyen erősen, szilárdan kötődnek a tudathoz a statikus megszokások. Ugyanez a helyzet az irodalmi mű „formájának" kérdésével is. Nemrég hagytunk fel a közismert analógiával: forma: tartalom = pohár: bor. De minden térbeli analógia, amit a forma fogalmára alkalmazunk, azért fontos, mert nem igazi analógia, csak annak tűnik: valójában a forma fogalmába ebben az esetben változatlanul becsempésszük a térbeliséghez szorosan kapcsolódó statikusság jegyét. (Ahelyett, hogy a térbeli formákat is mint *sui generis* dinamikusakat fognánk fel.) Ez érvényes általában a terminológiára is. Merem állítani, hogy a „kompozíció" szó tíz eset közül kilencben a formához mint valami statikushoz kapcsolódó viszonyt jelöl. A „verssor" és a „strófa" fogalmakat észrevétlenül kivonták a dinamikus jelenségek köréből; az ismétlődést már nem tekintik olyan jelenségnek, melynek intenzitása a gyakoriságtól és a kvantitástól függ. Létrehozták a „kompozicionális tényezők szimmetriája" veszedelmes fo-

galmát – veszedelmes, mert nem lehet szó szimmetriáról ott, ahol fokozás van.

A műalkotás egysége nem zárt és szimmetrikus egész, hanem dinamikusan kibomló integritás; elemei nem kapcsolhatók össze az egyenlőség és az összeadás statikus jelével, hanem csak a korreláció és az integráció dinamikus jelével.

Az irodalmi műalkotás formáját mindig dinamikus formaként kell tudomásul venni.

Ez a dinamizmus a konstrukciós elv fogalmában nyilvánul meg. A szó minden összetevője azonos értékű; a dinamikus forma nem egyesülésük, nem összeolvadásuk által jön létre (lásd az „összhang" gyakran használt fogalmát), hanem *kölcsönhatásuk következtében, tehát azáltal,* hogy a tényezők bizonyos csoportja dominánssá válik a többi fölött. Eközben a domináns tényező deformálja a többit. A forma érzékelése ezenkívül mindig a domináns konstrukciós tényező és az alárendelt tényezők közötti kölcsönviszony lefolyásának (következésképp megváltozásának) érzékelése. Ennek a lefolyásnak, ennek a „kifejlésnek" a fogalmába nem kell föltétlenül valami *időbeliséget* bevezetni. A lefolyás, a dinamika, időtől független, önmagában is megragadható mint tiszta mozgás. Ez a kölcsönhatás, ez a harc élteti a művészetet. Az alárendelés érzete nélkül, az összes tényezőknek a konstruáló szerepet játszó tényező által történő deformációja nélkül nincs művészeti tény. (A tényezők *koordinációja* a konstrukciós elv sajátos negatív jellemzője. V. Sklovszkij.) Ha megszűnik a tényezők *kölcsönhatásának* érzete (ami két tényező – az alárendelő és az alárendelt – szükségszerű jelenlétét feltételezi), akkor a művészi tény elmosódik, automatikussá válik.

Így jelenik meg a „formateremtő elv" és az „anyag" fogalmában a történetiség. *A konstrukció és az anyag alapvető principiumainak* szilárdságát az irodalom története is megerősíti. Lomonoszov verseinek metrikus-tonikus rendszere kezdetben konstrukciós tényező volt. Később, körülbelül Kosztrov idejében, összeforrt a szintaxis és a lexika egy meghatározott rendszerével, domináló, deformáló szerepe meggyöngült, a verselés automatikussá vált, és Gyerzsavin forradalma kellett ahhoz, hogy megbontsa ezt a kapcsolatot; hogy újból kölcsönhatássá, konfliktussá, formává változtassa. Eközben itt a legfontosabb momentum az új kölcsönhatás mozzanata, nem pedig egyszerűen valamilyen új tényező önmagában való bevezetése. Ha például a metrumok elkopását (ami éppen a metrumnak a mondat hangsúlyrendszerével

és más ismeretes lexikai elemekkel való összenövése következtében történt) új tényezőkkel hozzuk kapcsolatba, magát a metrumot újítjuk meg, új konstrukciós lehetőségeket ébresztünk fel benne. (Ez a költői *paródiák* történeti szerepe.) A konstrukciós elv ugyanilyen felfrissülése jön létre a metrumban az *új* metrikus sémák bevezetése útján is.

A költői formák alapkategóriái rendíthetetlenek maradnak: a történelmi fejlődés nem zavarja össze a képet, nem szünteti meg a különbséget a konstrukciós elv és az anyag között, ellenkezőleg, aláhúzza azt. Ez, magától értetődően, nem küszöböli ki azokat a problémákat, amiket minden adott esetben az anyag és a konstrukciós elv individuális kölcsönviszonya, valamint az egyedi dinamikus forma vet fel.

TŐKEI FERENC
(1930–)

Sinológus, irodalomtörténész, filozófus. Művei: *A kínai elégia születése* (1959), *Az „ázsiai termelési mód" kérdéséhez* (1965), *Műfajelmélet Kínában a III–VI. században* (1967); *A társadalmi formák elméletéhez* (1968), *Antikvitás és feudalizmus* (1969), *Vázlatok a kínai irodalomról* (1970).

ANTIKVITÁS ÉS FEUDALIZMUS

(Részlet)[1]

A középkor legnagyobb teljesítményeket felmutató művészete a képzőművészet, és még három nagy műfajának középkori hierarchiája is szükségszerű: az először magas színvonalra emelkedő és sokáig vezető rangú műfaj az építészet, a szobrászat és festészet csak később emelkedik fel, s már többnyire csak a megújuló irodalommal megosztva foglalhat el vezető helyet. A művészetek és műfajok átrendeződésének döntő oka az, hogy a feudalizmus ellentmondásos nagyságának ábrázolásához egy bizonyos „intellektuális inkognitóra" van szükség. (Egészen bizonyosnak látszik, hogy a feudalizmus az intellektuálisan leginkább inkognitóban járó művészet, a zene új fejlődését is megalapozta, de sajnos, a szerző ismeretei ezen a téren még általános utalásokat sem engednek meg.)

Nos, az építészetről Lukács György módszeresen bebizonyította, hogy valamennyi művészet közül több értelemben is a legtársadalmibb jellegű. Kiindulópontja az, hogy mint a tér alakításának művészete „az építészet a természeti erők küzdelmét ábrázolja vizuálisan, mégpedig azáltal, hogy az emberek megismerik ezt a küzdelmet, e megismerés segítségével alávetik célkitűzéseiknek, és a világ s az emberek így létrejött viszonyát egy a láthatóság alapján kialakított tér formájában testesítik meg."[2] Ebből bontja ki az építőművészet különös vonásait, köztük a sokat emlegetett kettősséget az egyszerre gyakorlati és szimbolikus

tér egységében, valamint az építőművészetnek azt az egyedülálló sajátosságát, hogy legtársadalmibb jellege ellenére (vagy éppen ezért) képtelen valamely negativitás kifejezésére. „A természei erők meghódításának szubjektuma az ember társadalmi értelmében csak általános lehet. Már a természeti erők fölötti általános-törvényszerű, még nem technológiai irányítottságú uralom is azt fejezi ki, hogy a társadalom, és nem az egyes ember jutott hatalomra a természet felett. Az építkezés alapjául szolgáló célkitűzés pedig még inkább megszüntethetetlen módon közvetlenül kollektív." Ezért az építészet a többi művészettől eltérően „nem a mindenkori társadalmon belül folyó harcokat, nem a természet meghódításáért folytatott emberi küzdelmet, a társadalom természettel folytatott anyagcseréjének folyamatát fejezi ki, hanem mindenekelőtt azt, hogy a természet egy konkrét emberi közösség szükségleteinek van alávetve, és ennek során megmutatja mind az ebben mindenkor elért fokot, mind pedig azokat az emberi célokat, amelyek ebben a folyamatban ténylegesen megvalósultak". Így „minden negativitásnak ezen a tagadásán alapul az építészet egyedi sajátossága, nevezetesen az, hogy csak az építészet tudja egy korszak általános társadalmi létét direkt módon kinyilvánítani, és az életben az egyes emberek tetteinek, gondolatainak stb. sokféle közvetítésével érvényesülő meghatározásokat mint közvetlen, érzéki-érzékletes felidézést hatékonnyá változtatni. Az a társadalmi pátosz, amely az összes művészetet, még ha nagyon közvetetten is, de valahogyan áthatja, itt egészen tiszta formában tűnik szembe; a negativitás hiánya tiszta és érett pozitivitássá nő. Továbbá ugyanez a helyzet valamely társadalmi fok belső ellentmondásainak építészeti megformálásával. Az eredmény itt sem társadalmi feltételeinek elvont visszautasítása, nem egyszerű kiürülés. Az architektonikus megoldás egyrészt átfogja azokat az általános meghatározásokat, amelyek minden társadalomból – felépítése és létezése összes ellentmondásossága és ellentétessége mellett – valódi egységet hoznak létre. Másrészt a mindenkori szintézis Hogyanjában az alapul szolgáló társadalmi problematika visszfényéből is mindig megjelenik valami."[3] – Következésképpen: a feudalizmus sokat emlegetett negativitásaival szétválaszthatatlan egyet alkotó pozitivitást a maga tisztaságában egyedül az építőművészet fejezhette ki; s hogy ezt a román és gótikus tér valóban kifejezte, az a pozitivitás valóságosságának is egyik döntő bizonyítéka.

Nem véletlen tehát, hogy az i. e. VIII. században, a „túlnépesedés" történelmi pillanatában sorakozni kezdő görög templomok térstruktúrája után az első igazán eredeti, gyökeresen új térstruktúra a román

stílusú templommal jelenik meg – Normandiában a XI. század harmadik negyedében. Ami a késői görög, majd római építészetben, s végül a Karoling-építészetben történik, az természetesen rendkívül fontos, de egy középponti jelentőségű dologban, a tér alapstruktúrája tekintetében nem haladja meg a görög templomot; legfeljebb átmeneti sikereket hoz a tapogatózás, amelyek valahogy úgy aránylanak a román stílusú templom struktúrájához, mint a kora-középkor „nyers" feudalizmusa az érett új rendhez. S mint maga a feudalizmus érett formája, a román és csakhamar gótikus stílus is Franciaországból kerül át más országokba, sok helyütt egyszerűen rátelepedve az ókeresztény vagy Karoling építészeti hagyományokra. Az építészettörténet e bonyolult folyamatait nem feladatunk leírni. Fejtegetéseink lezárásaképpen legfeljebb általános vonásokkal jelezhetjük, miképpen tartjuk lehetségesnek az építőművészet történetének és elméletének Marx módszerével való majdani megírását.

Az építészetnek a többi művészetnél is fokozottabb és tisztább-közvetlenebb társadalmiságát alapelvként érvényesítve mindenekelőtt kimutatandó és kimutatható lenne, hogy az építőművészet belső tagozódásának nem műfaji elvek, hanem stílus-kategóriák szolgálnak értelmes alapul. Alfajai szerint ugyanis az építészet műfaja legfeljebb úgy tagolható, hogy vannak teljes értékű építőművészeti alkotások (főleg a templomok, esetleg a középületek általában), és vannak nem teljes értékű, a partikularitásból csak alkalmilag fölemelkedő épületek (lakóházak, nagyrészt a kastélyok is). Ez a felosztás fontos, és történelmi érvényesítése tanulságos; csakhogy magáról a térstruktúráról, annak mibenlétéről és módosulásairól semmit sem mond. Az építészet műfajának belső tagolását már csak a felfokozott és közvetlen társadalmiságból következően is célszerűbb a társadalmak, tehát a történelmi korok struktúrája szerint végigvinni. Amilyen döntő jelentőségű az irodalomban a műfaji vizsgálat, olyan rendező elv az építészeben a stílus, mégpedig a korstílus kategóriája. Egyáltalában nem véletlen, hogy a korstílusok szellemtörténeti elméleteihez kiindulópontul az építészet korstílusainak felfedezése szolgált. A korstílus kategóriája teljes érvénnyel egyedül az építőművészetre alkalmazható és alkalmazandó, lévén a többi művészet és műfaj társadalmisága sokkal közvetettebb és bonyolultabb. Valamennyi művészet és műfaj fejlődése társadalmilag meghatározott ugyan, s ezért a társadalmi formák módosulásával és változásával többé-kevésbé „párhuzamosan" halad, de kizárólag az építészet tudja kifejezni közvetlenül a társadalmi általánosságot, mégpedig csak

pozitív oldaláról, a valóságos eredményt tekintve, s ezért csak az építészet stílus-korszakolása eshet egybe és kell hogy egybeessék közvetlenül is a társadalomtörténeti periodizációval. Ez az építészetben teljes érvényű korstílus aztán valóban az egész kor „szellemét" fejezi ki, hiszen a különböző korstílus alapja a termelési-társadalmi forma különös struktúrája. Ezzel azonban minden szellemtörténeti stíluskutatás alól kihúzzuk a talajt, bár egyúttal valóban felhasználhatóvá válik a szellemtörténeti kutatások minden részeredménye vagy elvont-általános megállapítása is.

A korstílust művészi tökéllyel megvalósító-reprezentáló épület architektonikus terének struktúrájában valóban a kor struktúrája áll előttünk, helyesebben inkább mi állunk benne általa a korban. A látható házakon kívül nem létezik ház általában, vélte Aristotelész. Igaza volt, de mint már a Gemeinwesen valóságosságának vizsgálatakor láttuk, dialektikus kiegészítésként hozzá kell tennünk, hogy az általános nem pusztán gondolati, hanem ugyanakkor tárgyias forma is, következésképpen a látható egyedi házak között – nem rajtuk kívül – van olyan különös ház is, amely egyben közvetlenül az általános ház is: a piramis, a görög templom, a román és gótikus templom. S mint ahogyan a kifejlett általános egyenértékmérő pénz olyan különös áru, amelynek nincs a csereértékétől megkülönböztethető használati értéke, akként az általános háznak sincs többé a társadalmi általános reprezentációjától elválasztható gyakorlati funkciója. A teljes értékű építészeti műalkotás célszerűsége nem más, mint az általános reprezentációja; ezért van, hogy a stílustermelő építészeti művek a vallással, amely maga is gondolati és papjaiban-szervezetében egyben gyakorlati általánosság, még közvetlenebbül összekapcsolódnak, mint más művészetek és műfajok nagy teljesítményei. Ezáltal esik egybe az egyházi épületnél a gyakorlati célszerűség és az általános reprezentációjának funkciója. Más épületekre minden korstílus csak a templomokról terjed át. Ami mármost a középületek teremtette korstílusokat illeti, ezek térstruktúráit nyilvánvalóan úgy közelíthetjük meg a társadalmi struktúrák alapján, hogy a kapitalizmus előtti ázsiai egység-struktúrát, anti dualizmust és középkori hármasságot vonatkoztatunk el az építészeti megoldásokból. A piramis, a torony stb. gyakorlatilag is az ázsiai társadalmat reprezentálja: messzire hirdeti a „közösség" egységét, hogy mindenki tudja, hol a főváros, ahová az adókat begyűjtik. A görög templom a városállam istenének háza: gyakorlatilag és térstruktúrájában egyaránt a polis-t reprezentálja; a valóságos dualizmusnak megfelel egy aszimmetrizmussal (pl.

aranymetszéssel) is csak hangsúlyozott szimmetrizmus. A román és gótikus-templom a Szentháromság háza; következetesen keresztülvitt hármas felépítése az építészet általános szimmetrizmusán belül egyfajta hangsúlyozott aszimmetrizmusnak mondható, akárcsak a gazdasági-társadalmi szerkezet vagy a Szentháromság struktúrája. Ez a számszerűséggel kifejezett három térstruktúra nyilvánvalóan nem egyszerűen mennyiségi viszonyokat jelent az építészetben sem, bár az építésben sohasem lehet büntetlenül elrugaszkodni a mennyiségi meghatározásoktól. Az is eléggé nyilvánvaló, hogy az egyes, kettes és hármas struktúrasor az építészeti tér alakításában éppen úgy történelmi előrehaladást jelent, mint a valóság alakításában. Az egység-tér alapformái még „dezantropomorfizáló", nem-emberi jellegűek (kör, négyzet stb.); a kettős-szimmetrizáló térstruktúra hatalmas lépés az emberiesítés útján, egy ember-méretű aszimmetrizmus felé, de a teljesebb emberség ebben a térben még egy szimmetrikus egyenlősdi foglya, és még egyenes út vezet viszafelé is a nem-emberi egységbe (Bizánc, mohamedán építészet); végül a „célfázis" itt is a román és gótikus hármasság dinamikus, aszimmetrikus szimmetriája, amely – minden felvilágosult előítélet ellenére – sokkal emberibb, emberhez mértebb struktúra, mint az ókori térstruktúráé. A kapitalizmus előtti három nagy korszak „célfázisa" a feudalizmus, és hogy a fejlődés ellentmondásossága ellenére valóságos eredményt, történelmi ugrást hoz a „célfázisban" is, azt elvitathatatlan módon bizonyítja az építőművészet beérkezése a maga első „célfázisába", az aszimmetrikus hármasság megvalósításának fázisába. Így a román és gótikus templommal a középkor építőművészete nem csupán azért foglal el vezető helyet, mert abban a korban nincs nála fejlettebb és intellektuális szempontból diszkrétebb műfaj, hanem azért is, mert a román és gótikus templom nagy alkotásai minden idők építőművészetének csúcsteljesítményei, amelyek tökélye és emberi gazdagsága felülmúl minden azelőtt és azóta emelt művészi épületet. Vajon miért? Nos, minden bizonnyal azért, mert a kapitalizmus előtti „bornírtsággal" egyben veszendőbe ment a konkrét Gemeinwesen közvetlenül emberi, személyes jellege is. A tőkés forma Gemeinwesenje jóval kevésbé „bornírt" ugyan, jóval egyetemesebb, de a maga dologiságában ugyanakkor még „bornírtabb", mint valaha a személyes függési viszonyok; így gyakorlati kultuszának és reprezentálásának méltó épülete már csak, mondjuk, a tőzsdepalota lehet, amelyben azonban „nem-emberek" marakodnak egymással. A dualisztikus alapstruktúra most is meghatározó az építészeti téralakításra: a tőkés társadalom építészete a reneszánsz

kezdetektől fogva a mai napig historizál, mégpedig kisebb vagy nagyobb mértékben klasszicizál, kis módosítással átveszi-átmenti az antik formákat vagy legfeljebb újjáalkotja az antik (ha nem az ázsiai) szimmetrizmust. Egészében tekintve a tőkés korszak építészete nem alkotott új és a korábbiaknál magasabb rendű térstruktúrát, új nagy korstílust; még legsikerültebb klaszicizálásaira is találó marad Marx paradoxonja: „Az (antik világ) egy korlátolt álláspontón való elégedettség, a modern viszont elégületlenül hagy, vagy amikor magával elégedetten jelenik meg, *alantas (gemein).*"[4] Amint az áru-forma helyébe a kommunizmus első igazán emberi, személyes jellegű közösségét akarjuk állítani, úgy remélünk igazán emberi, új „hármas-aszimmetrikus" térstruktúrát a jövő építőművészetétől.

Ám minden további elmélkedés, voltaképpen a legutóbb mondottak kifejtése és bizonyítása is, már csak újabb, önálló tanulmányok tárgya lehet.

UJFALUSSY JÓZSEF
(1920–)

Zenetudós, zeneesztéta. Főbb művei: *Bartók-breviárium* (1958), *Debussy* (1959), *A valóság zenei képe* (1962), *Bartók* (1975).

A MŰFAJ-KATEGÓRIA SORSA ÉS JELENTŐSÉGE A ZENEESZTÉTIKÁBAN[1]

I

Az osztállyá szerveződő, történelmi vezető szerepére készülő polgárság az európai újkorban a vokális és a hangszeres zene korszakos remekműveivel és bennük megvalósuló műfaji elvekkel járult hozzá az egyetemes emberi kultúrához. Bennük a történelmi öntudatára ébredő polgár újból átélhette a maga mindennapjaihoz, az életét, küzdelmeit és magatartásformáit legjellemzőbben meghatározó közösségi alkalmakhoz fűződő, azokkal egyjelentésű zenei élményeket. Parciális gondjait, törekvéseit és eszményeit az emberi nem folyamatos történelmiségének mozzanataiként, a nembeliség, vagy – Marx eredeti német terminusával szólva – a „Menschengattung" szintjén érezhette feloldva. A nagy művek maradandóságának – és egyben megértésének – ez a záloga.

Azok az értékek, amelyek így a mindennapos cselekvés mozgatói és erőforrásai voltak, egyebek között ezekben a zenei megnyilatkozásokban öltöttek érzékelhető alakot. Ha a protestáns korál, az ünnepi alkalom dala, tánca a nagy alkotásokban, az egész életet átfogó drámai cselekmény, egy teljes világkép szerves részeként, általánosított jelentésben tűnt fel újra, általa az egyedek és csoportok gyakorlatában tapintható, reális használati érték emelkedett az emberiség közös eszmei értékének rangjára.

A marasztalnivalóan szépséges fausti pillanat, a történelmi erők átmeneti egyensúlya ezúttal sem bizonyult tartósnak. A forradalmi kitörés, az „evázió" felszabadító élménye ideig-óráig kelthette azt az

illúziót, elhitethette szent magától értetődőséggel, hogy az Éj királynőjét egész sötét pereputtyával együtt pokolra kergette Sarastro szellemiségének sugárzó fénye, és ezután örökös lesz a jótékony értelem, a megértő emberszeretet uralma. De már akár egy nemzedékkel később, Beethovennek is emberfeletti héroszokat kellett mozgósítania, Egmont gróf hősi áldozatának példájára kellett hivatkoznia, vagy az első konzul Bonapartét Prométheusz titánná növesztenie, hogy elhihesse és elhitesse: talán társadalmi realitásként sem egészen reménytelen még az emberi szabadság ügyének győzelme.

Szimfonikus dramaturgiája mutatta, mennyire beillik jóslatnak is Lessing egykori, élesszemű megfigyelése: a pusztán különböző karakterek ellentétesekké válnak és ellentétes vonásaikat hangsúlyozzák, mihelyt ellentétes érdekek hozzák őket mozgásba.[2] Beethoven belső tételei a korábbi andantékat tragikus gyászindulókká, a korábbi vidám menüetteket scherzókká fokozzák. „Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt", mint Klärchen énekelte Goethe Egmontjában. Ilyen ellentétek reális, evilági feloldása előbb-utóbb egészen illuzórikussá válik. A színpadnak Goethe Faustjától kezdve kozmikussá kell tágulnia, a szabadulásnak tragikus bukásba, vagy transzcendens megváltásba kell fordulnia, mint Wagner műveinek többségében, Bartók alkotásainak egész sorában.

A zeneszerző elmagányosodása, amelyet ő maga is tragikusan érez, de homine példázza az általa őrzött hősi eszmék és a Balzac, Stendhal, Zola elénk tárta új világ élettartalmainak különneműségét. A napi tülekedést más értékek mozgatják, mint egykor, s a heroikus forradalmi eszmének ott van még egy darabig keletje, ahol a forradalmi célok megvalósítása még napirenden van: a felszabadulásáért küzdő Itáliában és a polgári szabadságjogaiért küzdő Oroszországban. A zenei alkotások megítélése mindinkább egyetlen átló két végén polarizálódik. Egyik végén a „könnyű", kellemes, szórakoztató, másik végén a „nehéz", értsd: az unalmas, fárasztó művek csapódnak ki, aszerint, hogy a hétköznapi ember maga alkalmi vigasztalására veszi-e hasznukat, vagy sem.

Az a jól ismert folyamat, amelyet az eddigiekben – ki tudja, hányadszor? – most mégis újból vázolnunk kellett, a zene piaci árucikké válásának körülményei között, annak egyik jelenségeként játszódott le. Egyik fontos tünete az előadóművészet jelentőségének megnövekedése: a zene személyes képviseletében azután, mind a mai napig, az előadó-sztár jelenik meg a zeneszerző helyett, még akkor is, ha a zeneszerző maga ez az interpretátor-bálvány.

A zenemagyarázat, az elmélet és az esztétika válságához pedig – mindezek mellett – még a szöveghez és külső cselekményhez nem kötött zene, a hangszeres műfajok hatalmas előretörése, önállósodása is alaposan hozzájárult.

2

Műalkotás művészi jelentésének megértése nem egyszerűen a megvalósítását és közlését szolgáló tárgyi jegyek felszíni, fogalmi logikájának, vagy akár a mű mesterségi megoldásainak, szerkesztésmódjának puszta intellektuális felfogása. Megértésről esztétikai értelemben akkor beszélhetünk, ha a személyiség a műalkotásban feltáruló világba a maga teljes intellektuális és emocionális valójában belép, s azt átélve, általa az emberiség sorsának, a közösségi sors egyik lényeges mozzanatának részesévé válik, köznapi egyediségét ebben feloldja és kiteljesíti. Ezt nevezi az esztétika Aristotelestől Lukácsig a katharzis élményének.

Kroó György szemléletesen vezet végig a „szabadító" operáról írott kitűnő monográfiában[3] azon az úton, amelyet az önmaga történelmi hivatásához felnövő, arra megérlelődő XVIII. századi polgár addig bejár, amíg az operaszínpad szabadulástörténeteiben önmaga felszabadító küzdelmeinek művészi képmására ismer, amíg a finálék nagy örömünnepein, indulóiban, tömegdalaiban, himnikus kórusaiban, táncaiban már az emberiség felszabadulását éli át. A századforduló Bécse azonban nem Párizs. Ott nagyon vigyáznak arra, hogy felforgató, forradalmi művek ne kerülhessenek színpadra. Mily nehezen juthatott közönség elé még Mozart operája is, a Beaumarchais nyomán írt Figaro házassága, három évvel a nevezetes július 14. előtt, a reformer és Mozart iránt jóindulatú II. József fővárosában. Utána pedig a cenzúra még szigorúbban állta útját minden forradalmi szellemű darab bemutatásának.

A bécsi közönség tehát, sem polgár, sem arisztokrata mecénás nem tudhatta igazán, nem érthette, hogy Beethoven zenekarán, szimfonikus ciklusában a francia forradalom, a szabadító opera eszméje ölt ismét alakot. Ehhez hiányzott az élmények és a zenei műfajok egynemű, a napi élménytől a művészi általánosításig vezető, összefüggő láncolata. Ha pedig a kortárs nem tudhatta, hogyan tudhatták volna következő nemzedékek? Még nem telt el tíz év a IX. szimfónia szerzőjének halála óta, amikor az ifjú Liszt – éppen ő – így vélekedett a Gazette Musicaleban: „Nem sajnálatos-e, hogy az oly nehezen érthető Beethoven, akinek

szándékai felől oly nehéz megegyezésre jutni, nem jelölte meg röviden nagy alkotásainak benső eszméjét és ennek legfőbb módosulásait."[4]

Beethoven és vele a nagy korszak hangszeres zenéjének meg nem értéséből, úgy vélt érthetetlenségéből, a múlt század második harmadától kezdve a teoretikusok és zenészek két, egymással ellentétes, de egy tőről – a tartalom és a forma egymásra vonatkozásának szemléletivulgáris felfogásából – fakadó következtetést vontak le. Az egyik ágon Berlioz, Liszt és követőik a mindennapi élmények és a hangszeres zene között a meglazult, sőt megszakadt kapcsolatot más művészeti ágak tárgyi-verbális közvetlenségének bevonásával akarták helyreállítani. Az úgynevezett program meghirdetése részükről egyben a zene tartalmiságának materialista szellemű deklarálása volt. Elve ezért válhatott – téves ismeretelméleti fogantatása és ebből eredő túlzásai ellenére, tudva vagy nem tudva – a zenei formálás szüntelen tartalmas megújulásának forrásává – Schönbergig, Bartókig, Stravinskyig, vagy napjaink legjobb törekvéseiig.

A másik ágon a zene meg nem értése, sőt érthetetlensége, mítosszá magasztosult. Ürügyén újra éledtek a zenéhez kapcsolódó idealista esztétikai nézetek. Kant dilemájából, hogy vajon a zene, mint „entweder ... das schöne Spiel der Empfindungen ... oder angenehmer Empfindungen", „schöne Kunst"-e, vagy „angenehme Kunst",[5] az utóbbi alternatíva erősödött. Hans Georg Nägeli már 1826-ban a játékosságot tartotta a zene lényegének. „Természete mindenestül a játékosság, semmi egyéb. Nincs is tartalma, ahogyan vélték, s ahogyan hozzá akarták költeni. Csak formái vannak, hangok és hangsorok rendezett összekapcsolássa egy egésszé."[6] A gondolatmenetből megszületik az „abszolút zene" fennkölt és testetlen fantomja, hogy mind a mai napig visszajárjon kísérteni, biztatásul a zene és általa önönmaguk kivételes magasabbrendűségében hivőknek.

Az „abszolút zene" tana valójában a tartalom és a forma szemléleti egymáson kívül helyezésének lapos banalitását emeli metafizikus magaslatra. A tartalom itt rövid úton az igazi művészi jelentést hordozó tárgyi-verbális jegyekre, illetőleg a csupasz eseménytörténetre zsugorodik. Ezzel az okfejtéssel reked kívül a zenén, mint „abszolútumon" a valóság mindenestül. Ha pedig az emberi bensőséget még elfogadja is a zenei kifejezés sajátos szférájának, ez a bensőség többé már nem Hegel teljes világának, az önmagát megvalósító, önmagába térő szellemnek egyik létezési módja, nem a maga objektiválása útján önmagába térő bensőség, hanem valamilyen magába zárt entitás, amely éppoly füg-

getlen az objektív külvilágtól, mint az „abszolút zene" magától az objektív léttől. „Napjainkban a zene mimetikus karakterét sokfelől vitatják" – így kezdi Lukács György esztétikai főművének zenei fejezetét. Utal arra, hogy a külvilág létének objektivitásában kételkedő, vagy azt egyenesen tagadó filozófiai és művészi felfogások fő argumentumként éppen a zenére hivatkoznak, majd így folytatja: „Az ilyen filozófiák és művészi irányzatok, miközben a szubjektivitás reagálását konkrét környező világától elszigetelik, teljesen önellátóvá fetisizálják, kifejezését azzal torzítják és satnyítják el, hogy elszakítják bázisától és valódi tartalmától . . ."[7]

Két-három évvel Lukács művének megjelenése előtt már Theodor W. Adorno így figyelmeztetett szokott indulatos modorában: „Nem kell attól félni, hogy a műalkotás tisztaságán foltot ejt a benne levő létező, melyen a mű csak annyiban emelkedik felül, hogy azon méri önmagát. Amitől sokkal inkább tartanunk kell: az, hogy e nyomok elapadnak, és ez a megismerésre törekvőt – hamisan – arra készteti, hogy valamiféle konstrukcióval csalja elő őket."[8]

A „forma" kategóriája ebben a felfogásban, a tartalomtól elszakítva, szintén rendkívül szegényessé soványodik. Nem más, mint az egész zenemű megvalósult alakjának egyik nagyon külsőleges, elnagyolt szerkezeti mozzanata. Olyan előregyártott keret, amely eszerint abszolút érvénnyel határozza meg a különböző zeneművek felépítését. Beléje lehet gyömöszölni a hangmasszát, a közlés közegének matériáját, s ezt ebben az összefüggésben, sajátos és egyben jellemző helycserével, „zenei tartalom"-ként is szokták emlegetni. Az így értelmezett „formát" egyszerűen le kell másolni a „klasszikusok", kiváltképp Beethoven azon műveiről, amelyek ennek az iskolás szkémának látszatra éppen megfelelnek. A zeneirodalom többi alkotása pedig, ha nem illik bele a keret-szkémába, egyszerűen „kivétellé" válik.

A steril iskolás zeneelméleti tankönyvek, a dogmatikus zeneelméletoktatás korszaka ez. Vezető egyénisége a hallatlan munkabírású és tekintélyű Riemann, aki „a művészi alkotást tudatosan vagy nem tudatosan szabályozó természetes törvényszerűségeket" kívánja „logikusan összefüggő tantételek rendszerében"[9] dokumentálni. Ebben látja a zeneelmélet feladatát és módszerét.

A mindmáig használatos „zenei formatanok" korszaka ez, ahol a zenetörténet nagy alkotásai puszta „formává" üresednek, s az egész zenetörténet olyan úgynevezett „formák" múzeumává, amelyeknek a maguk korához, társadalmához, életéhez mintha semmi közük sem

volna. Nincs többé szonáta, mint élő műfaj, csak „szonáta-forma"; nincs rondó, csak „rondó-forma", és ehhez hasonlóan rendeződnek a műfajok egy feje tetejére állított logika dogmatikus erejével az általuk létrehívott és meghatározott szerkezeti megoldások, szerkezettípusok egyikének vagy másikának elvont szkémája alá. A „műfaj" szó ezekben az elméletekben elő sem fordul.

Nagyjából ugyanabban az időben, amikor Lukács György és Theodor W. Adorno előbb idézett figyelmeztetései napvilágot láttak, Walter Wiora hosszabb tanulmányban foglalkozott a zenei műfajokkal.[10] Már ő is felhívta a figyelmet arra az ismert körülményre, hogy a régebbi zeneteoretikusok munkáikban szívesen foglalkoztak a zenei műfajokkal, mint a zene társadalmi létének és egyben sajátos életmódjának jellemző megnyilatkozásaival. Johannes de Grocheo, vagy később Bach és Händel kortársa, Johann Mattheson, elméleti írásaikban nem mulasztják el a maguk korának zenei gyakorlatát a műfajok ismertetésével tenni teljessé. Az ilyen, az „elmélet" megjelölést még valóban és méltán megérdemlő munkákra ráillik Zoltai Dénes találó elnevezése: „rejtjelzett esztétika".[11] De ugyanilyen méltán veti a századunk első harmadában keletkezett egyes zeneesztétikák szemére Molnár Antal, 1938-ban: „Ha kihámozzuk aranyfüstös dialektikai köntöséből, az új zeneesztétika egyoldalú zeneszerzéstani segédeszköznek mutatkozik, mely magas formai szempontokkal köti egybe alapcélzatát. Mi volna ez a célzat? A hanganyaggal való rutinos bánnitudás: technikai ügyesség."[12]

A különös az, hogy a műfaj-kategória elfeledése szinte tünetként kíséri a zeneesztétika mechanizálódásának, tartalmatlanodásának folyamatát is. A „forma" terminus mindent szubszumál és elborít, a műfaj-kategória pedig önmaga hiányával jelzi a zene társadalmi-tartalmi kötöttségének tagadását. Az esztétikai ágon végbemenő folyamatot hadd illusztrálja egy példa.

A XVIII. században kialakult és uralkodóvá vált szonátatípus első tétele jellegzetes karakterű, úgynevezett allegro-tétel, amely a maga élénk menetütemével, jellemző hanghordozásával, szinte önmaga is műfaj-számba megy. A korszak zenei gyakorlata így, allegróként, nem pedig a „szonáta forma" néven később belőle elvont és szimplifikált szerkezeti szkéma szerint tartotta számon. Az allegro, az andante, a grave, a largo, a moderato és más előadási utasítások ugyanis abban az időben nem puszta tempójelzések voltak, hanem eredeti jelentésükkel jellemeztek zeneműveket, típusokat. Ebben az összefüggésben ugyanazt jelentették, mint például az allegro és a moderato Händel ismert orató-

riumának címében: vidám és mérsékelt temperamentumokat, karaktereket. Esetenként műfajok karakterét is, mint az ouverture ismert grave előírása és ritmikája, concertók, operanyitányok bevezetésében.

Nem lep meg, hogy az előbb már idézett Nägeli éppen a zenei karaktert veszi célba, és tagadja játék-elméletének zenére vonatkoztatott kifejtése közben: „A zenének semmiféle karaktere sincs. Valahányszor a karakter szót a zenére vonatkoztatva használták – ez itt mindig a hangszeres zenét jelenti – mindannyiszor helytelenül használták."[13]

A zeneelméletből és a zeneesztétikából kitagadott műfaj-szemlélet inkább a zenetörténetben és a zeneszociológiában élt tovább. Molnár Antal zeneszociológiai vonatkozású írásai erősen esztétikai-etikai fogantatásúak és szemléletűek. Adorno pedig egyenesen sajátos esztétikai feladatot szán a zeneszociológiának, szinte ide kívánja átmenteni az átmenetileg divatjamúlt esztétika dolgát: „Amivel azonban a zeneszociológia valóban adósa az elfogulatlan közönségnek . . . nem lenne egyéb, mint maguknak a zenei jelenségeknek társadalmi desiffrírozása, a reális társadalomhoz fűződő lényegi viszonyaikba való betekintés, belső társadalmi tartalmuk és funkciójuk feltárása."[14]

3

Jólesik egy rövid kitérőben arra hivatkoznunk, hogy a magyar zenetudomány történetének dokumentumai ennek a feladatnak a megértéséről és vállalásáról vallanak, ha – sajátos művelődéstörténeti körülményeink között – nem is csak zeneesztétikánk, vagy zeneszociológiánk, hanem terjedelem szerint sokkal inkább részint a népzene, részint a zenetörténet tudománya őrizte és örökítette tovább a zene társadalmisága iránti érzékenységet, vele a szemlélet szüntelen műfaj-közelségét.

Már Bartók Béla, Kodály Zoltán és Lajtha László népzenéhez fordulása is társadalmi indításból eredt. A népzenei hagyomány bizonyos rétegeinek szokásrendi kötöttsége óhatatlanul a műfajhoz vonta érdeklődésüket, akár a kolindák, akár a siratók, a gyermekdalok, vagy a népi hangszeres zene különböző műfajaiban találkoztak is vele.

Szabolcsi Bence mindig büszkén vallotta magát Kodály tanítványának és érezte kötelezőnek mindannyiunkra Bartók örökségét. Ez a tradíció és a magyar művelődés egész múltja sugallta szerteágazó történeti munkásságában a zene és a társadalom elválaszthatatlan egységének eleven élményét és tudatát. Különösen tanulságos volt azt látnunk, hogy

érdeklődése hogyan fordul a zenetörténet nagy személyiségeitől, vagy inkább velük együtt, mind jobban a zenei köznyelv és a zenei típusalkotás irányába, eközben hogyan keresi az utat nagy történeti stílusfordulók titkának megértéséhez egy-egy műfaj történelmi szerepének, sorsának vizsgálata útján, lett légyen az a madrigál, az opera, a versenymű, a szimfónia, a verbunkos zene, vagy éppen az új stílusú magyar népdal társadalmi születésének és életmódjának feltárása.

Az ő példája, tanítása nyomán születtek újabb zenetudományunk olyan műfajtörténeti monográfiái, mint Maróthy János két remek kötete,[15] vagy Kroó György már említett könyve.

A zenetörténeti előzmények és Lukács György örökségének közvetlen esztétikai indítása együttesen köteleznek arra, hogy a zenei műfaj oly fontos elméletét is napirendre tűzzük. Örök kár, hogy Lukács György esztétikai főművében a műfajelmélete kidolgozását későbbre halasztotta, és már nem vihette végbe. Munkássága így is páratlan gazdag impulzusokat tartogat ehhez a vállalkozáshoz.

4

Az eddigiek mindenesetre a történelmi kép visszájáról is támogathatják azt az alapos feltevésünket, hogy a műfaj kategóriájának igen lényeges a funkciója a zene és a társadalom kapcsolatának, kölcsönhatásának eleven folyamatosságában. Érdemesnek látszik a negatív tapasztalatot pozitív próbájával is kiegészíteni, és ellenőrizni, még akkor is, ha ezúttal a problematika töredékes jelzésénél nem futja többre.

Jókora könyvtárnyira rúg a néprajz és a folklór irodalmában a szokásokkal foglalkozó művek hosszú sora. Megegyeznek abban, hogy a különböző közösségek különböző szokásait a művészi megjelenítés elemi formáiként is vizsgálják. A bőséges magyar nyelvű irodalomból hadd idézzük az egyik legfrissebbet, Dömötör Tekla nemrég megjelent munkáját, A népszokások költészetét: „... Éppen annak következtében, hogy a magyar paraszti színjátszás a szokások körén belül valósul meg, a magyar etnográfia különös érdeklődéssel fordult a céljukat tekintve nem színjátékos, de formájukban dramatikus szertartásos szokások színjátékos elemei felé is."[16] Mindjárt idézi Ortutay Gyula Kis Magyar Néprajzát a paraszti életet irányító törvényekről: „Volt, aki ezt a szigorú közösségi rendet a színjáték meghatározott előadási formáihoz hasonlította: a parasztok mint egy kötött szerep játékosai az előírásnak,

a »szerepnek« megfelelően viselkednek életük során, a születéstől a halálig."[17]

Esztétikai főművében Lukács György a köznapi létből az esztétikum kialakulásához vezető fejlődés elemzése közben különös figyelmet szentel a művészi megjelenítés csíráit magukban hordozó közösségi szertartásoknak. Olyan alkalmak ezek, amelyek rendjében egy-egy közösségnek természet és történelem által meghatározott létfeltételeihez és társadalmi létformáihoz kapcsolódó, legfontosabb élettartalmai sűrűsödnek szertartásos, vagy éppen rituális cselekményekké. Eközben az ismétlések során a mellékes mozzanatok mindinkább kihullanak, és a lényegeseké lesz a vezető szerep.[18]

Hadd emeljük ki már most e cselekmények tartalmi aspektusának egy számunkra igen fontos sajátosságát. Bennük az ember így meghatározott létének tárgyi jegyei emberi, társadalmi relációk erővonalai mentén rendeződnek el, azt is mondhatnók, hogy emberi viszonylatokká alakulnak át. Eközben kiformálják a kérdéses közösségi létformához illő helyzet- és magatartástípusokat, az emocionális reagálásnak azokat a tipikus – és bizonyos helyzetekhez mérten szinte kötelező – módjait, amelyek a közösség egész tájékozódásának, értékrendjének és erkölcsiségének is jellemzői. Ezek ugyanis mind az emberi relációk differenciálódásának termékei. Primitív fokon – mint Lukács György megállapítja – még inkább csak tipikus helyzetekről és alkalmakról, semmint tipikus karakterekről beszélhetünk,[19] de a tipikus karakterek majd éppen ezeknek a helyzeteknek termékei lesznek.

A cselekmény eközben mindinkább a zárt, egységes szerkezet kikovácsolódása, a belső strukturálódás felé halad, a közösségi cselekményből mindinkább drámai cselekménnyé alakul. Szerkesztő elve a vég felől visszafelé ható szerveződés lesz. Hiszen az időbeli folyamat akkor válik egységes elv szerint elrendeződő egésszé, amikor vége van. „A cselekmény... mimetikus képmása a végpontból indul el, úgy csoportosítja és mintázza mozgásait, hogy ez a vég a befogadóra meggyőzően, a kívánt érzéseket gondolatokat stb. felidéző módon hasson" – idézzük ismét Lukács Györgyöt.[20] Különösen fontos ezt, újra csak a zenei mimézisre tekintve, magunk figyelmébe ajánlani.

Az ember társadalmi létének, társadalmi ontológiájának és gnoszeológiájának különös és specifikálódó alkalmai mindezek a közösségi cselekmények. Az ember nembeliségének olyan különös megvalósulásai, amelyeket az embernek, mint „Gattung"-nak – Marx szavát ismételve – műfajaiként tarthatunk számon; amelyek közvetítésével az egyedi lét

az általánosban, az emberi nemhez tartozásban részesedik. A sajátosan művészi és még sajátosabban zenei műfajok megértéséhez, elméletéhez és történetéhez csak ezekből vezethet út.

A legszembetűnőbb minőségi változás a közösségi lét műfajaitól a művészi műfajokig vezető fejlődésben akkor következik be, amikor egy-egy művészeti ág a maga sajátos aspektusának szférájába, sajátos közlő közegének rendszerébe átemeli a közösségi szertartásban preformált „életanyag" totalitását, átteszi azt a maga kódjára.

Ez a művelet, a teljes valóság egyik vagy másik meghatározottságának elválasztása a reális lét konkrét teljességétől, kétségtelenül absztrakció. De az egyes művészeti ágazatok mármost a maguk közlési anyagának és módszereinek belső gazdagításával, differenciálásával, dúsításával egy új, művészi szintű konkrétságot hoznak létre, ahol a közlő közeg reális lehetőségeivel potenciálisan, virtuálisan megjelenítik a valóságnak a médium sajátosságaiból reálisan hiányzó arculatát is. Szimultán és szukcesszív, auditív és vizuális, belső és külső, tárgyi és relációs megközelítés így egészítik ki egymást a művészi konkrétság mértékére a különböző ágazatokban.

Miközben a maguk közegében, a maguk sajátos törvényei szerint új világot hoznak létre, ennek az új világnak, mint általánosnak is, létrejönnek a maga különös rétegei, a maga műfajai, amelyek tükröződései a közösségi lét előbbiekben vázolt műfajainak: olyan specifikálódásai a zárt művészi világnak, amelyek keretében a művészi típusok, tipikus helyzetek és tipikus karakterek, a maguk sajátos életét élik, a maguk sajátos konfliktusai közben a maguk sorsát, erkölcsiségét, érzelmi világát alakítják.

5

A társadalmi lét és a zene sajátos világa, a közösségi műfajok és a zenei műfajok közötti közvetítésben különösen jelentős a szerepe azoknak az átmeneti műfajoknak, amelyekben a zene az egész cselekmény egyik részeként, még nem önállósult és zárt struktúrában, még nem autonóm műfaji körülhatároltsággal vesz részt. A közösségi cselekmények és szertartások rendjébe illeszkedő zenélés jellemző sajátossága a nyílt, közösségi-improvizatív műfajok és szerkezetek uralma. Itt a szertartás rendje strukturálja magát a zenét, alakítja ki a zenélésnek azokat a formáit, amelyekből majd zenei formák lesznek (Maróthy).

Másrészt a legfejlettebb, önálló zenekultúra mellett, vele egyidőben is élnek azok a műfajok, amelyek közvetlen kapcsolatot tartanak a köznapi lét egyes szféráival. Belőlük nőnek ki a zene önálló, zárt világot megjelenítő műfajai. A műfaji közvetítések láncolata vezet el a társadalmi alapélménytől a világnézet-filozófiai szintű zenei fogalmazásig, hogy – egészséges társadalmi vérkeringés, a valóság zavartalanul működő asszimilálása esetén – ebben a fogalmazásban ismét visszakerüljenek a köznapi lét gyakorlatába, s ott új, reális tartalmakkal, jelentésekkel gazdagodva, folytassák körforgásukat.

Ezek a hajszálerek biztosítják a folyamatos kapcsolatot a közösségi alkalmak, mint a társadalmi lét műfajai és a sajátosan zenei műfajok között. Összeköttetésük egyik módja a zenének a különböző alkalmaknál betöltött funkciója. Kevéssé eligazgatóak azok a funkciók, amelyekhez másodlagosan rendelik hozzá az eredetileg más forrásból származó, más jelentéssel megformált zenéket. Ezeknek a másod-, harmad- vagy sokadlagos funkcióknak a zavara nehezítette például a Magyar Népzene Tára egyes szokásrendi köteteinek a szerkesztését. Sokat mondanak azonban a zene művészi jelentéséről a genetikus funkciók, azok, amelyek a kérdéses zenélésmódot létrehozzák.

A zenei műfaj megjelöléseknek egy széles tartománya éppen ezért az eredetre, a funkcióra s a rájuk jellemző karakterre utal.

Kiválva eredeti helyzetéből és környezetéből, a közösségi alkalom keretében funkciót hordozó zene magával hozza, örökíti az őt létrehozó életszféra totalitásának jelentését, s a falusi dudaszóból „musette"-ként magát a falut, a falusi környezetet jelentő karakter darabbá, zenei képpé önállósul. Majd általánosodva, nagy méretű zenei cselekmény részeként, az ember és a természet kapcsolatának egyik jellemző aspektusát képviseli, úgy, ahogyan azt a francia forradalom ideológiája megfogalmazta, a természetet és a természetes emberséget a szabadsággal azonosítva. Így vesz részt Beethoven VI. szimfóniájának drámai cselekményében, s a műfajok ilyen jelentéshordozó és általánosító közvetítésével válik – Adorno szavai szerint – „a társadalom lényege a zene lényegévé".[21]

A tipikus élethelyzet, életszféra tipikus zenéje lesz a kísérője, jelzője és jellemzője azoknak az embertípusoknak, karaktereknek, akik a zene világát benépesítik. Jellegzetes intonációja műfajként sűrűsödik, anyagiasul valóságos típussá. A falusi táncok, a falusias hangzású hangszerek, megnemesített duda-zenék majd Mozart falusi származású szereplőit jelenítik meg eleven színpadán, vagy szimfonikus dramaturgiá-

jában. Egy korszak teljes zenei típus-spektruma vonul fel a Varázsfuvola színpadának műfaj-rétegeiben, mutatja be a kerek világ különböző emberi specieseit, nemes karaktereit és csodabogarait, a bölcs uralkodót és a hiszterikus, divatjamúlt „grande dame"-ot a maga koloratúráival, a kedélyes kispolgárt és az intrikus szerecsent.

A példát számos mással toldhatnók meg, hivatkozva akár Bartók univerzumában élő műfajokra és típusokra.

Innen ered a zenei műfajok kiemelt történelmi szerepe. Új történelmi tartalmak és az azokat hordozó, képviselő társadalmi rétegek, osztályok a maguk sajátos zenei műfajával, illetve műfajaival jelennek meg a műzenei tudatban. Heinrich Besseler elemzései mutatták ki, hogy a skót eredetű kontratánc hogyan árad be a XVIII. században a szimfónia műfajába, annak utolsó, tánc-tételeként, képviselve kettős, táncos és induló-karakterével a győztes polgárság jelenlétét Európa zenei színpadán.[22] De hivatkozhatnánk akár a törökös-magyaros műfaj-karakterek betörésére is a kor zenei köztudatába, s e műfaj-karakterek átalakulására, hősivé válására, találkozásukra a francia forradalom zenei karaktereivel, a nemes keleti emberről kialakult, jól ismert felvilágosodáskori felfogás zenei képmásaként.

Walter Wiora említett cikkében helyesen hivatkozik a zenei köztudat műfajban létrejövő egyetértésére, konszenzusára.[23] A műfaj, mint közös körülmények között élő emberek tipikus szemléletmódjának foglalata, a közösségi alkalomból a zenei műfajba is átáramolva, egyúttal szervezi is ezt az egyetértést. Történelmi korok változását – mint korábban vázoltuk – éppen ennek a konszenzusnak a megbomlásán mérhetjük. Innen erednek a történelmi jelentésváltozások. Ezek egyik mindennapos példáját hangversenytermeink tárják elénk, amikor egyházi, liturgikus eredetű zenei alkotás hallatán a közönség egyik része már tapsol, a másik még nem.

A műfaj-kategória szerepe tehát centrális jelentőségű az élettartalmak zenei közvetítésében. Azok a nézetek, amelyek a műalkotás tartalmát a tárgyával, a témájával azonosították, azért tartották a zenét puszta formának, mert ezt a tárgyat nem találták benne. Pedig megszüntetve megőrződik, ott van a legelvontabbnak látszó zenei alkotás egészében. Átalakulásának, mindenestül zenévé formálódásának legsajátosabb közvetítője éppen a műfajkategória. Legutóbb Vargyas Lajos mutatta ki, hogy a népballada műfaja a benne megjelenő témák, tárgyak bizonyos körét foglalja magában.[24] Ugyanez a zenei műfajokra és potenciális tárgykörökre, összefüggésükre is áll. Szinte azt mond-

hatnók Arany Jánossal, hogy a közösségi alkalom műfajrétegétől a sajátosan zenei műfajhoz vezet az a „keskeny palló", amelyen a mindenkori Vörös Rébék átalmenvén, „most repül": a társadalmi realitás világából a művészi lét különös világába lépett át.

6

Melyek lehetnek hát egy zenei műfajelmélet kidolgozásának elvei? Aligha vezetne célra, ha megkísérelnők a zenei műfajokat az irodalmi műfajkategóriák mintájára a dráma, epika, líra hármasságának Prokrusztész-ágyához méregetni. Hamarosan kiderülne, hogy legalábbis az epika kategóriája hiányzik a zene lehetőségei közül. Ugyanis a zene nem ismeri az elő- és utóidejűséget, csak a reflektáló bensőség jelenidejét, az idővel és a mindenkori „Jetz"-tel – ahogyan Hegel mondja – egybeeső én folyamatosságát.[25] Így a reflektálás belső cselekménye, megvalósulásának, önmaga kifejtésének sajátos köre: egy lírai természetű dráma és egy drámai természetű líra különös műfaja. A francia „drame lyrique" kifejezés illenék rá, ha nem volna egy szűkebb zenei műfajkörre lekötve.

De Hegel azt is kifejti ugyanott, hogy ez az Én önmagát „valami mássá válva"[26], tehát tárgyiasulva valósítja meg. Éppen ezért sokkal gazdagabb elemző lehetőségeket nyújt a zenei megjelenítés másik fontos karakterisztikumának, a meghatározatlan tárgyszerűségnek a princípiuma. Annak vizsgálata, hogy – ismét egyszer Lukács Györgyhöz folyamodva – a reális valóság tárgyszerűsége hogyan válik meghatározatlanná azért, hogy a zene közlésmódjának, a zene világának különösen meghatározott tárgyszerűségévé alakuljon át.[27]

Tegyük hozzá, hogy ez a sajátosan zenei tárgyszerűség éppen abban áll, hogy – mint említettük – a valóság másik arculatát: a relációk oldalát finomítja részletezően és pontosan felmért viszonylatok organizmusává. Ebben közös a matematikával, nem a fizikai közlés matériájának kvantitatív tulajdonságai szerint. Ezek a kvantitások a zenében – mint már Hegel világosan látta – kvalitatív értékűek.[28] A zene specifikus tárgyszerűségének legsajátosabb faktora éppen a viszonyításoknak ez a tárgyi meghatározottság határához közeledő hálózata: a meghatározatlan tárgyiság meghatározott relációkká alakul át. Minthogy a zene szukcesszív viszonylatok rendszere, a benne tükröződő mozgáskarakterisztikának igen nagy és régóta ismert a típus- és műfajteremtő

jelentősége. Ezért a zenei műfaj-megjelöléseknek másik széles köre a szerkezeti vonatkozásokhoz és a mozgás-típusokhoz fűződik.

Mivel azonban a zene – mint művészet – érzékletesen közli a benne megformált tartalmakat, a zenei tárgyiasításban igen fontos szerep jut a megszólalás módjának. A zenei műfajok eszerint csoportosított két nagy osztálya, a vokális és az instrumentális zene, már magában sem puszta üres rubrika, hanem az ember és világa viszonyának két alaptényezőjét, éppen magát az embert és külső világát jelöli ki osztályozó kritériumul.

A hangszerek színe, jellege, a köznapi létben vagy alkalomban betöltött funkciója mind megannyi tárgyi jegy. Ezeket a hangszer a külső műfajból a belső zenei műfajba magával hozza, és annak tárgyi meghatározottságát gazdagítja általuk. Az előbb már utaltunk a dudahangzás műfajteremtő, környezetet, légkört és típust jellemző funkciójára. Ezt azzal egészíthetnők ki, hogy egyrészt megemlítjük a dudanóták sajátos népzenei műfajrendjét, sőt, a folklórban és az irodalomban hozzájuk kapcsolódó legenda-kört. Másrészt más hangszerek hasonló funkciójáról és jelentés-köréről is hosszan beszélhetnénk. A zenekar változatos hangszín-lehetőségei a múlt században éppen annak a törekvésnek a kifejezői, amely a zenei képmás tárgyiságát mindenáron az egyedi meghatározottság fokára akarta emelni, egészen a közvetlen hangutánzás naturalisztikus tárgyiságáig.

Az előadó apparátus szerinti műfaj-osztályozás másik jelentősége abban áll, hogy egy-egy kor tipikus hangszerhasználata, előadói apparátusa egyben a kor zenéjének szociológiai körülményeire vet fényt, s ezeken keresztül ismét csak a zenében megvalósuló társadalmi tartalmakra. A zene interpretációhoz, megszólaláshoz kötöttsége teszi, hogy megszólalása egyúttal mindig sajátos alkalom, sajátos szertartás is: a zene önmaga alkalmává válik, s ezáltal közösség szervező tényezővé. Hogy ez mennyire így van, azt legjobban mutatják azok az ifjúsági csoportosulások, zenei és zene által szervezett alkalmak, amelyek a tömegkommunikációs, gépi zeneközvetítés idején újra és újra arra késztetik az ifjúságot, hogy a zenében való részvételt önmaga közösségének szervezett alkalmává avassa.

A zenei műfaj-megjelölések harmadik, széles köre ezért az előadás apparátusára és módjára vonatkozik.

Mindezt számba véve, befejezésül nem hallgathatunk el egy fontos kérdést. Nem kétséges, hogy korunkban a közösség zenei magatartás-formáinak, a műfajoknak bizonyos válsága bontakozik ki előttünk. Ez abban áll, hogy a zenélés köznapi formái és legmagasabb művészi szinten általánosító műfajai között nincs meg az egészséges közlekedés folytonossága. A „könnyű" és a „nehéz" vagy „komoly" zene kettőssége változatlanul fennáll, és ha a műfajkategóriák erre az alternatívára egyszerűsödtek, valami nincs rendben a valóság tudományos, sőt természettudományos-technikai és a társadalmi-humán asszimilálásának arányaiban. Tőkei Ferenc a III–IV. század Kínájának irodalmi műfajelméletét vizsgálva, felteszi a kérdést: mi lehetett az oka „az irodalomnak viszonylagos (az európai irodalomhoz mért) műfaji differenciálatlanságá"-nak? Arra a meglepő következtetésre jut, hogy az okot a földmagántulajdonnak Marx által felfedezett hiányában kell keresnünk: „. . . így ebben a társadalomban az egyén (s az egyes közösségek) semmiféle különös pozíciót nem foglalhatnak el, nem léphetnek fel különösként az egyes emberekkel (illetve a többi faluközösséggel) szemben, másfelől pedig az uralkodóval, tehát a »legmagasabb közösség« általánosságával szemben. Az egyes ember sórsa csak az államnak való teljes alárendeltség, egyediségének az általánosban való teljes felolvadása lehet."[29]

Eszemben sincs, hogy csak távoli párhuzamot is igyekeznék vonni az egykori kínai feudalizmus és korunk fejlett kapitalizmusa között. Mégis felmerül a gyanú: a „könnyű" és „nehéz" zene ilyen polarizált szembenállása nem egy absztrakt munka- és egy absztrakt szabadidőkategória közvetítetlen szembenállásának, a releváns, a közösség sorsát cselekvően meghatározó és a műfajok gazdag változatosságát termő, különös alkalmak hiányának vetülete-e?

A kérdés egy ideig kérdés marad, esetleg hipotézis. Rá a zeneesztétika nemcsak önmagától vár felelletet, hanem olyan társtudományoktól, amilyen a szociológia, a társadalomlélektan, vagy a filozófia. Az igazi választ azonban maga az élet, a történelem adhatja majd meg, ha kialakítja társadalmunkban a közösségi lét és közösségi tudat, vele együtt a művészetek és köztük a zene alkalmainak, műfajainak egynemű és eleven körforgását, hierarchiáját és értékrendjét.

ZOLTAI DÉNES
(1928–)

Filozófus, esztéta. Művei: *Világnézeti nevelés és vallásos világnézet* (1961–62), *A zeneesztétika története. I. Éthosz és affektus* (1969), *A modern zene emberképe* (1969), *Az esztétika rövid története* (1972).

GONDOLATOK A MŰVÉSZETEK RENDSZERÉRŐL

Létezik-e művészet általában? Az olvasót alighanem a késő középkor nevezetes filozófiai vitájára emlékezteti a meghökkentő, eretnekgyanús kérdés. E vita kezdeményezői annak idején a korszakos gondolati felfedezés pátoszával támadták ellenfeleiket, azzal érvelve, hogy csak az egyes tárgyak léteznek valóságosan, általában vett asztal, ház vagy kutya sehol sincsen. Ugyanezen az alapon azt is állíthatnánk, hogy csak a művészet egyes ágainak van realitásuk, de nem a művészetnek mint olyannak, s valóban ez a vélemény újra és újra szót kért az esztétika történetében. Csak az utóbbi néhány évtized művészetelméleti irodalmában is a legkülönfélébb irányból hangoztatják: „a" művészet mint olyan – vértelen absztrakció, elvont nem-fogalom, amely jogosulatlanul, zsarnoki módon veti maga alá a különöst és az egyest. Valójában csak különnemű művészetek léteznek: szobrászat és zene, lírai költészet és iparművészet, építészet és film; aki pedig közös törvényszerűségeket vélne felfedezni bennük, az egymással össze nem békíthető kulturális tárgyakra húzza rá a logikai pedantéria üzemében készült egyenruhát. Mert ugyan miféle közös törvények parancsszavát követheti például a szobrászat és a zene? Más tárgy, más szerkesztésmód, más formanyelv, s nem utolsósorban: önálló, sajátos belső meghatározottságoknak engedelmeskedő történeti fejlődésmenet; hogyan is lehetne a szobrászat és a zene történetét egyazon „művészettörténet" keretei között tárgyalni? A művészeti ágak, úgy tűnik, fellázadnak a sajátosságaikat semlegessé szürkítő absztrakció, „a" művészet zsarnoki nem-fogalma ellen.

Alaposabb esztétikatörténeti vizsgálódás kimutathatná, hogy az általános esztétika ellen fellépő ilyesfajta perbeszédek különösen gyakran fogalmazódnak meg két kritikus kultúrtörténeti pillanatban: egyrészt egy-egy művészeti ág önállósulása idején, másrészt akkor, amikor egy korszak egész művészete válságba jut – egyszóval valamely művészeti korszak hajnalán és alkonyán.

Az előbbire szemléletes például szolgálnak a művészetek „rangsorával" kapcsolatos, meg-megújuló viták a reneszánszban. Ma persze professzoros fölénnyel illik megmosolyogni magát a kérdésfeltevést, amely szerint egyáltalán van magasabb és alacsonyabb rendű művészeti ág, hogy a művészetek között valamiféle rangsor létezik. Pedig amikor Leonardo da Vinci a magyar Mátyás királyt (az „igazságost") teszi döntőbíróvá a költő és festő képzelt versenyében, hogy végül is a festőnek juttassa a pálmát, jogosan lép fel a késő középkori – kora reneszánsz közfelfogás ellen, amely hajlott arra, hogy csak a költészetet tekintse igazi művészetnek. Leonardo korának festészete vitathatatlan fölényre tett szert más művészeti ágakhoz képest – a korszak reprezentatív művészetévé emelkedett. Ebből a szempontból még az olyan paradox kijelentés sem nélkülözi a viszonylagos igazságot, hogy a nagy művész nem a beszélő, hanem a néma embert választja modellül.

Az irodalomesztétika hagyományos retorika-központúságát a felvirágzó reneszánsz művészet elméleti szükségleteinek megfelelően itt az a képzőművészeti orientáció váltja fel, amely az egész embert – a maga evilágiságában, összes humánus képességeivel együtt – a vizuális megjelenés közegébe akarja helyezni.

Jellemző már most, hogy alig egy félszázaddal Leonardo után Vincenzo Galilei, a kései reneszánsz zeneteoretikusa már a történeti továbbfejlődés elméleti szószólójaként léphetett fel, egy olyan korszak teoretikusaként, amelyben a zeneművészet is felzárkózik az élen haladó képzőművészetek mellé, hogy azután a XVI. század végén éppenséggel élre törjön, és Monteverdi, majd még inkább a nagy barokk komponisták működése nyomán vezető művészeti ággá váljon. Vincenzo Galileinél ezért megismétlődik az újrarangsorolás Leonardo-féle gesztusa, a szakítás az érvényben levő esztétikai kánonnal. Az új modell most éppenséggel nem a néma, hanem a beszélő – tegyük hozzá: énekelve beszélő – ember, akinek egész lénye és jelleme, egész társadalmi-erkölcsi magatartása maradéktalanul beleömlik a hangzó megnyilatkozásba, a beszéd és az ének intonációs sajátosságaiba. Így robbanthatja szét egy-egy ág vagy műfaj emancipációs folyamata azokat

az esztétikai vezéreszméket, amelyek egy idő után általános szkémákká, zsarnoki nem-fogalmakká üresedtek; így töri át az előrelendülő egyes a már normatívnak tűnő általánost. A túláltalánosítás elleni esztétikai perbeszédek végső iránya kétségtelenül ugyanaz: azt a művészetet igazolják és védelmezik, amely a legmagasabb szinten írja át a műbe a kor legigazibb emberi tartalmait. Mert Leonardo és Vincenzo Galilei válasza arra a kérdésre, hogy létezik-e művészet általában, végül is megerősítő. Igenlik a művészet eszméjét, s ezért igazítják helyre művészet és művészetek viszonyának túlhaladott értelmezését.

Lényegesen más társadalmi-esztétikai problematika szüli a művészetfilozófiai általánosítás elleni tiltakozást a hanyatlás korszakaiban. Amikor például Konrad Fiedler a múlt század 70-es, 80-as éveiben kidolgozta a „tiszta látványszerűség" elméletét, csak látszólag közeledett ugyanabból az irányból a festészeti ábrázolás problémájához, mint Leonardo da Vinci. Fiedlernek az volt a filozófiai álláspontja, hogy a valóságot sohasem ismerhetjük meg igazi mivoltában („magánvaló létében"), csupán szubjektív tudatunk szemüvegén át szemlélhetjük. Minden ember csakis a maga valóságát ismerheti meg, azt a világot, melyet mintegy maga teremt meg magának. Így a művészetnek semmi dolga a valóság ábrázolásával, még kevésbé a realizmussal. Nincs is általában vett művészet, mert minden művészeti ágnak sajátos feladata van, a képzőművészetnek például a tiszta látvány közegében kell újra teremtenie az érzéki világot. A hangsúly az optikai elem tisztaságára, önálló jelentésére esik. Fiedlerben ezért nem alaptalanul tisztelik az absztrakt forma egyik legelső teoretikusát.

Ennek a felfogásnak sok későbbi változatát sorolhatnánk fel, olyan szerzőktől is, akik pedig igen sok, sokszor fontos kérdésben éles vitát folytatnak egymással. Az utóbbi évtizedek egyik legnagyobb hatású gondolkodója, a neves német filozófus és szociológus, Th. W. Adorno is üres logikai sémának minősítette az általában vett művészet fogalmát, mert e fogalomból szerinte éppen az hiányzik, ami a művészetben lényeges. Ha van is az egyes művészetekben valami közös, az csak mint negativitás ragadható meg: „mindegyik eltaszítja magát a tapasztalati valóságtól, mindegyik arra törekszik, hogy vele szemben minőségileg ellentétes területet alakítson ki..." Adorno maga mondja ki, hogy a művészet általános fogalmának elutasítása szorosan összefügg a hagyományos értelemben vett művészet válságának élményével. Az élet értelmességét felmutató művészet nem hiteles többé: ezért tűnik

hamisnak az a séma is, mely a művészet-fogalom „felosztásának" alapjául szolgál.

E kiragadott példák talán valószínűsítik azt az állítást, hogy a művészetek rendszerezésének problémája sohasem tisztán logikai kérdés; mindig új művészeti kérdésfeltevésekkel, vagy ami végső soron ugyanaz: új emberi-társadalmi életténnyekkel függ össze. Ha az általában vett művészet fogalma megrendül, csalhatatlan jele annak, hogy a művészet maga megújhodóban van vagy válságba került. A reneszánsz kori rangsorolások mögött az a művészeti meggyőződés kereste az elméleti kifejezést, hogy az ember evilági lény, a maga világának ura és középpontja, s hogy az élet értelmes. A késő polgári esztétika rejtett előfeltevése viszont a növekvő kétely mindebben. Természetesen feltörő és hanyatló irányú mozgások összefonódása is előállhat ott, ahol a művészet és a művészetek viszonyát vitatják: a XX. században felvirágzó új művészet, a film elmélettörténete a legtisztább példa erre. A montázstechnika, a különállónak tűnő részletek összekapcsolása az értelmesnek hitt világ darabokra törését éppúgy bizonyíthatta, mint egy új gondolati rend, új emberkép kialakulását a romokból és a romokon. A meghatározó elem azonban itt sem a logikai elrendezés, a skatulyázás, mely az újat szeretné mielőbb besorolni a régi elemek megszokott gépezetébe. Ahol a művészeti ágak rendszerét vitatják, ott magát a művészet fogalmát is újra kell fogalmazni. Ahol a művészeti ágak sajátosságai után nyomoznak, ott magának az esztétikumnak a sajátossága is tisztázásra vár.

„IRODALOMKÖZPONTÚ" MŰVÉSZETFELFOGÁS

A marxista esztétikában sem jöhetett létre magától, elméleti erőfeszítések nélkül az általános és az ágazati művészetelmélet kívánatos viszonya. Az utóbbi évek vitáinak egyik nagy tanulsága, hogy túl kell jutni az esztétikai gondolatmenetek és általánosítások úgynevezett irodalomközpontúságán.

Olyan torzulás ez, amely évtizedeken át érvényesült, és amelyet még ma sem sikerült maradéktalanul leküzdeni. Gondoljunk a marxista művészetfelfogás olyan kategóriáira, mint a „típus", a „szerkezet" vagy akár a különösen sokat vitatott „realizmus". Általános esztétikai kategóriák ezek, használatukról az öncsonkítás veszélye nélkül nem mondhat le egyetlen művészeti ág elmélete sem. Fogalmi tartalmuk azonban

hosszú ideig egyoldalúan érvényesült a szépirodalomra, azon belül is jórészt a regényre leszűkített esztétikai tájékozódás alapján. A szerkezet például a köztudatban legtöbbször ma is a cselekményesség rendezőelvét jelenti, mely az expozíció – tetőpont – megoldás ismert keretei közé illeszti a műben ábrázolt életanyagot. Aligha lehet vita tárgya, hogy ez a klasszikus eposzban mintaszerűen megvalósuló tagolódás – természetesen ott is a mindenkori művészi feladatból adódó különbségekkel – mindmáig fontos alapja az epikai és drámai művek belső formájának. Jóval nehezebb lenne a lírai és különösen a zenei alkotások szerkezetét is e hármasság sémája szerint tolmácsolni; még problematikusabb e szerkezetfogalom érvényesítése az építő- vagy a képzőművészetekben. Ezek kompozíciós módszerei a tagolás gyökeresen más elveit követik, a téralakítás és az emberábrázolás sajátos törvényszerűségeinek engedelmeskednek. Az az esztétikai elemzés és kritika, amely semmibe veszi ezeket az elveket és törvényszerűségeket, válaszút elé kerül: vagy eleve lemond a művészi alkotás elidegeníthetetlen formai meghatározottságainak elemzéséről, és beéri azzal, hogy többé vagy kevésbé személyes benyomásokat közöljön a mű „tartalmi" jellemzőiről, vagy az „adott" szerkezetfogalom merev sémájába kényszeríti olyan ágak és műfajok alkotásait is, amelyekre az nem alkalmazható. A végeredmény: kritikai erőszaktétel, önkényes „átértelmezés", vagy végső soron – az elítélés. Az irodalomközpontú esztétika olyan kategóriáinak története, mint a típusé vagy a realizmusé, még látványosabban szemléltethetné e végső következtetések tarthatatlanságát.

Az irodalmi orientáció szűkössége még ott is károkat okoz, ahol előnyeit lehetne feltételezni: az irodalomesztétikában. Bizonyság erre az a kritikai irányzat, melynek a Zsdanov nevéhez kapcsolt művészetpolitika adott – valóságos jelentőségét jócskán meghaladó – nyomatékot. Ennek egyik elve volt a közérthetőségnek, a tartalom egyértelműségének az a túlhajtott követelménye, amelyet egy időben a progresszív művészet pártosságának szerves következményeként tüntettek fel, s amely végül is nem az irodalmat, hanem az „agitkát" állította a többi művészet elé példaképül. Ezzel viszont a szocialista irodalom sokoldalú fejlődését legalább annyira gúzsba kötötte, mint a zenéét vagy a többi művészetét.

Az „irodalomközpontúság" okozta zavar mindamellett csak tovább fokozódik, ha a kritika az addig erőltetett szabályokban csalódva visszamenekül a még szilárdnak hitt fedezékbe, s „általános" esztétika helyett az összes többitől radikálisan elhatárolt egyes művészeti ágak és

műfajok szeplőtlenül tisztának vélt sajátosságait kezdi vizsgálni. Ilyenkor azt hiszik, hogy elég széttörni a hamis törvények kőtábláit, s máris megkapjuk a festőiség, zeneiség, filmszerűség valóságos törvényeit, azt a különös „formanyelvet", mely a művészetre kényszerített normák zsarnoki uralma idején nem juthatott szóhoz. Ilyen feltételezések mellett válik újra divatossá az ismert tétel, miszerint nincsen művészet általában, hanem csak művészetek vannak. A megújhodó marxista esztétika azonban nem tekintheti megoldásnak az ágazati esztétikának ezt az elkülönülő felfogását, mely kínai falat szeretne építeni az állítólag teljesen egyedi-egyszeri, egymáshoz hasonlíthatatlan művészeti ágak közé. Csak az egész kategóriarendszer következetesen marxi módszerrel való felülvizsgálata és megújítása lehet járható út. Annál is inkább, mivel az ágazati törvényszerűségek számbavétele önmagában még egyáltalán nem nyújt biztosítékot a túláltalánosítások ellen. A művészet legbensőbb, legalapvetőbb sajátosságai közé tartozik, hogy minden műalkotás egyedi-egyszeri jelenség, olyan zárt, kerek, befejezett világot alkot, amelyet éppenséggel nem henye analógia mikrokozmosznak nevezni. Ebből viszont további fontos sajátosságok következnek: mindenekelőtt a műnek az életből való kiemeltsége. Nemcsak a képeknek van keretük; minden önálló (autonóm) mű jelzi, hogy ő maga nem közvetlenül egy életdarab csupán, hanem több és más: megszerkesztett, „csinált" világ, mely különbözni is akar attól a közvetlen valóságtól, melynek képére és hasonlatosságára szerkesztették. Korántsem csupán abban, a valóságos élet helyett az élet művészi látszatát adja. Az esztétikai látszat-jelleg mögött valami kívülről meg nem érthető teljesség és épség rejlik: minden jelentős mű egy Egész, az élet egyik vagy másik felszíni darabkája helyett az élet lényeges összefüggéseit mutatja fel. A művészet általános törvényei csakis e mikrokozmikusan zárt alakulatban, az egyedi műben teljesedhetnek be, az esztétikum itt él és hat – vagy sehol. A művészeti ág szintjén ezért éppoly megengedhetetlenek a zsarnoki „szabályok", mint az általában vett művészet szintjén. Más szóval: az igazán jelentős, értékhangsúlyosan nagy művek mindenkor eredetiek is. Megfeneklik mindenféle esztétikai elmélet, ha figyelmen kívül hagyja ezt. Az irodalomközpontúságot és vele minden egyéb torzulást, mely az általános és az ágazati esztétika feladatkörének összekeveréséből adódik, csakis akkor küzdhetjük le, ha a maga zárt teljességében vett műalkotásegész sajátosságaiból indulunk ki.

A mikrokozmikusan zárt műalkotás középpontba állítása mindenki számára magától értetődő, aki a valóságos művészeti tapasztalatból, s nem spekulációból indul ki. Ám ugyanakkor a művészeti tapasztalat más tekintetben is körültekintésre tanít: ráirányíthatja a figyelmet olyan tényekre is, amelyek – legalábbis első pillanatra – nehezen egyeztethetők össze a zárt mű fenti felfogásával.

Mindenekelőtt tény, hogy a zárt formájú mű maga is történeti képződmény: csak különös társadalmi-történeti feltételek egybejátszása esetén jelentkezik, s bizonyos korokban újra válságba jut, zárt lekerekítettsége felbomlik.

Lehetetlen itt megkerülnünk az úgynevezett ősművészet problémáját. Arról a roppant kiterjedésű korszakról van szó, amely már ismerte ugyan a közvetlen munkafolyamatból kiemelkedő művészeti gyakorlatot, de ez még annyira beleszövődött az élet mindennapos folyamatába, hogy a művészi alkotásnak még nincs zárt formavilága. Az esztétikai általánosításaink alapjául szolgáló zárt, kerek, megváltoztathatatlan autonóm műalkotás viszonylag kései művelődéstörténeti fejlemény. A művészetek előtörténetében általában csak nem-autonóm, belső esztétikai meghatározottságait alig vagy egyáltalán nem kibontakoztató műtermékről beszélhetünk. Az ide sorolható produkciók skálája hallatlanul széles: a primitív tárgyformáló művészettől (például a munkaeszközök díszítésétől) vagy akár az emberi test ornamentikus alakításától, s a ruházkodástól a mágikus jellegű összművészet (tánc, zene, költészet) egyszerűbb alkotásaiig terjed.

A másik oldalon szembe kell néznünk a válságkorok művészetének egyik különös, a mi korunkban kiváltképpen szembeötlő jelenségével: azzal az esettel, amikor a mű maga adja fel egyszer már kivívott autonómiáját, amikor nemcsak a régi kőtáblákat igyekszik széttörni, hogy eredeti alkotásként önmagának törvényhozója legyen, hanem széttöri az önmagában befejezett műalkotás – mégoly tágan értelmezett – kereteit is. Szélsőséges, de tanulságos példái e törekvésnek az úgynevezett „happeningek". Azokban az újabb színházi vagy zenei kísérletekben, amelyek fel akarják oldani a hallgatóság és az előadók közötti összes különbséget, persze lehetetlen nem érezni a kétségbeesett tiltakozás gesztusát, az élvezeti cikké züllő művészettel való szembeszegülést, sőt gyakran a politikai protest hangját is. A szembefordulásnak ilyesfajta szándéka kezdettől fogva jelen volt századunk különféle

avantgardista irányzataiban, de napjainkban, úgy tűnik, minőségileg új formában, a megszokott „formabontó" törekvéseket felülmúló radikalizmussal jelentkezik.

Zeneművek, melyekben a kompozíció egyetlen szabálya a hangok következetesen véletlenszerű, sokkoló összetétele, színpadi alkotások, melyekben az emberi tevékenység egyetlen megengedett formája az *action gratuit*, a meg nem okolható gesztustett, úgy hatnak, mint a végletes kétségbeesés megannyi kiáltványa; mintha ma már szétzúzandó hazugsággá züllött volna az önálló, zárt mű puszta eszméje is. A happeninggé alakított mű az esztétikai látszattal együtt szeretné a magában megálló műalkotás zárt formavilágát is a hazug illúziók szemétdombjára vetni.

A zárt, autonóm mű és a véletlenszerű esztétikai történés (happening) csak két szélső pont. Közötte mindig ott élt egy harmadik fajta művészeti tevékenység, az autonóm művészeti ágakkal párhuzamosan, egyszersmind őket át- meg áthatva fejlődő díszítő, alkalmazott és iparművészet. Első tekintetre is nyilvánvaló, hogy itt is meglehetősen különböző jelenségeket foglalunk egybe; a csak kicsit is alaposabb elemzés például nemcsak az ötvös- vagy a bútorművészettől különítheti el könnyűszerrel a századforduló nevezetes *Jugendstil*jét, a szecessziónak a növényi vegetációt alapul vevő sajátos, díszítő-stilizáló művészetét, hanem az ősi keleti kultúrák geometrikus ornamentikájától is.

Egy mélyrehatóbb elemzés figyelembe venné, hogy az idesorolt művészeti tevékenység gyakran eljuthat önmagában véve befejezett műtárgyak létrehozásához (gondoljunk a szőnyeg- vagy akár a gobelinművészetre), más esetben a műtárgyak bizonyos együttesét teremti meg (mint a porcelánművészet), ismét máskor viszont csupán önálló műalkotások járulékos elemeként, esetleg közvetlenül köznapi-gyakorlati célok szolgálatában kelt esztétikai hatást (mint az épületek dísze, általában mint alkalmazott művészeti produkció). Minden különbözőség ellenére mégis van e sokféle esztétikai jelenségnek közös nevezője: az esztétikai autonómia hiánya vagy csökkentett volta.

Nem csupán arról van itt szó, hogy a felsorolt műtárgyak egyszersmind a mindennapos gyakorlati tevékenység körén belül maradó használati tárgyak is: elvégre a faragott pásztorbotot vagy a festett porcelánkészletet is ki lehet vonni a gyakorlati tevékenység hatósugarából, s ugyanúgy át lehet helyezni egy múzeum kizárólagosan műélvezetre szánt tárgyainak sorába, mint a *milói Vénusz*t vagy a *Mona Lisá*t. A perdöntő különbség inkább az, hogy az ornamentikában, az

alkalmazott művészetekben, s az iparművészet túlnyomó részében a műalkotás nem törekszik arra, hogy a világot a maga teljességében mikrokozmoszába foglalja, s ezzel teljesítse voltaképpeni nagy művészet humanizáló küldetését. A végső ismérv tehát a műalkotás – Lukács György által megfogalmazott – *világszerűsége*, az ábrázolt emberi világ mélységének intenzív teljessége – vagy ennek hiánya.

Egy művészi gobelin természetesen a technikai-mesterségbeli tudásnak nemegyszer csodálatos, hosszú generációk művészi tapasztalatait egyesítő csúcspontját képviselheti, olyan formakincset, amely esetleg semmiben sem marad el egy freskó vagy egy táblakép stiláris tökélyétől. A művészeti ágak két tartománya között mindamellett látszik egy határvonal, még akkor is, ha az – mindkét irányban – rendkívül mozgékony. A gobelin – kiváltképp fénykorában, a párizsi, arras-i és brüsszeli kárpitművészet – például minden bizonnyal a vitatható határesetek közé tartozik: az alakos kompozíciók – elég egy tekintetet vetni a Raffael kartonjai nyomán készült híres brüsszeli Apostol-sorozatra – olykor már-már átlépik a festői világszerűséghez vezető út kritikus küszöbét; és mégis: a szövött kárpit eddig csak ritkán hódította meg az emberi világ festészeti kifejezésének azt a színvonalát, amelyhez az egykorú reneszánsz művészet – egyebek között éppen Raffaelnél – eljutott. A gobelin története e határesetekkel együtt arról tanúskodik, hogy a kárpitszövés művészete mindenekelőtt a síkszerű ornamentika terén realizálhatja saját lehetőségeit. Értékítélet-e vajon autonóm és nem-autonóm művészetnek ez a megkülönböztetése? Semmiképpen nem abban a szokványos értelemben, hogy a nem-autonómot alacsonyabb rendűnek vagy akár feleslegesnek nevezhetnénk. Arisztokratizmus lenne elutasítani azt a művészeti tevékenységet, amelynek termékei rendszerint a kellemesség körén belül maradnak; létrejöttük szüntelenül újjáéledő társadalmi-kulturális szükségleteket elégít ki. Ebben az értelemben a jelen és a jövő sem vonhatja kétségbe az alkalmazott művészetek létjogát, sőt inkább azt kell feltételeznünk, hogy az emberi életmód esztétikusabbá válása, ami sok tekintetben az általános életszínvonal emelkedésének függvénye, az általunk belátható jövőben csak növelni fogja a keresletet a különféle nem-autonóm művészek termékei után. Az esztétikai elmélet másfelől semmiképpen nem mondhat le az autonóm és a nem-autonóm megkülönböztetésének igényéről. Csak a világalkotó művészetek képesek műveikben maradéktalanul kibontakoztatni az öntörvényű esztétikumot. Talmi modernség lenne, ha az életszerűség jelszavával elmosnánk az ornamentika és az

emberi világot intenzív teljességében ábrázoló festőművészet határvonalát, ha ugyanazzal a mércével mérnénk egy gépkocsi és a milói Vénusz vonalait. A manipulált „jóléti társadalom" sem mást akar az emberek tudatába injektálni, mint hogy elégedjenek meg azzal a művészettel, amely látható vagy hallható kulisszaként kellemesen keretezi az életet, amely nem szól bele az emberi tevékenység alakulásába, nem zavarja a megszokott életvitelt – érjék be az univerzális iparművészettel. Nem holmi öncélú tipológia, hanem a művészet emberi-társadalmi küldetése kötelezi az esztétikát arra, hogy felemelje szavát az ilyen manipulált korszerűség ellen. A valóban modern, szüntelenül megújhodó humanista művészet nevében és érdekében, autonómia és társadalmi elkötelezettség szerves kölcsönhatásának szellemében, támogatva azt a művészetet, mely „helytáll az emberiségért az örök talajon" (József Attila).

MIMETIKUS ÉS NEM-MIMETIKUS

Fejtegetéseink már eddig is körüljárták az autonóm művészetek lényegi sajátosságait. Ha most a következőkben közelebbről szemügyre akarjuk venni azokat a különbségeket is, amelyek az egyes művészeti ágakat jellemzik, akkor paradox tényállásra bukkanunk. Minél mélyebben hatolunk bele ugyanis az egyes művészetek és műfajok sajátosságainak rétegeibe, annál szembeszökőbb lesz a felszíni határmezsgyék alatt megbúvó közös talaj; másrészt minél konkrétabban ragadjuk meg ezt a közöset, annál inkább meggyőződünk arról, hogy az csak az egyedi formák sokféleségében kelhet életre.

E gondolat körvonalai már az antik művészetfelfogásban kirajzolódtak. Arisztotelész *Poetikája*, a klasszikus görög esztétikai álláspontnak ez a ragyogó összefoglalása, mindenekelőtt abból indul ki, hogy létezik valami közös, amely valamennyi művészeti ágban jelen van és munkál, s valóságos összefüggéseket teremt közöttük. Ez a közös vonás a *mimézisz*, a művész alkotó-utánzó tevékenysége. „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet s a fuvola- és lantjáték nagy része, egészben véve mind utánzás." Félreérthetetlen álláspont: eszerint elvileg minden művészet mimetikus jellegű. A fenti idézet után arról olvashatunk, hogy a zenészek és a táncosok csakúgy „utánoznak", mint a festők. Az újkori esztétikán nevelkedett olvasó joggal kérdezheti: ugyan mit utánoz a zene vagy a tánc? Arisztotelésznél nyoma sincs kételynek. Az antik felfogás szerint egyetlen művészet sem a

külső világot, az embertől független természetet és tárgyiasságot ábrázolja – még a festőé sem. A művész mindenkor „a jellemeket, a szenvedélyeket és a tetteket" utánozza. Még pontosabban: a valóságos, tevékeny társadalmi ember belső világát. Ama „második" természetet, melyet az ember magának meghódított: az ember lényegi erőit. Az antik művészetfelfogás *ebben* a tekintetben *semmiféle* elvi különbséget nem látott a művészetek között.

Érdekes módon éppen ez a differenciálatlanság, a határmegvonásnak ez a látszólagos hiánya a legtermékenyebb kiindulópont a voltaképpeni sajátosságok megértéséhez. A modern polgári művészetfelfogás számára elfogadhatatlan ez a kiindulópont. A művészetek „felosztásá"-val foglalkozó modern teóriák eleve két alapvető osztályt állítanak fel: egyrészt úgynevezett ábrázoló művészeteket, amelyek (mint a képzőművészetek vagy a szépirodalom tárgyias műfajai, mindenekelőtt az epika) állítólag a külvilág „objektív" leképezésére hivatottak; másrészt elvileg nem-ábrázoló, nem-mimetikus, hanem „kifejező" művészeteket, amelyeknek – példa rá a zene vagy a líra – „szubjektív" tartalmak kivetítése-kifejezése lenne a dolguk. Arisztotelész esztétikája még nem ismerte külső és belső, objektív és szubjektív ilyenfajta ellentétbe állítását, s a rajta alapuló osztályozást sem. Nála még a társadalmi ember áll valamennyi művészet középpontjában. Különbség csakis az *ábrázolásmód*ból adódhat: az utánzás megvalósításának eszközei különbözők. „Három tekintetben különböznek a művészetek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak."

Ez a felfogás nyilvánvalóan az egyes ágak sajátos eszköztárának számbavételére kötelez. Arisztotelész is leírja, hogy a festészet eszközei – a szín és a vonal – eleve mások, mint a zenéi: a ritmus és a dallam. Ám az ágazati esztétika nem érheti be a stílus eszközeinek ilyesfajta különbségeivel: az utánzás eszközeinek különbsége visszahat az utánzás tárgyára is. Az egyes művészetek és műfajok ugyanazt és mégsem ugyanazt utánozzák. A jellem, a szenvedély és a tett, egyszóval az emberi világ megjelenítése végtelenül változatos lehet. Elhatároló különbségeket fedezhetünk fel mindenekelőtt a „múzsai" és a plasztikai művészetek között. Nem mintha az egyik „kifejező", a másik „ábrázoló" lenne; végső tárgyuk eleve a társadalmi lényként felfogott ember maga. De az emberábrázolás módja lehet közvetlenebb vagy közvetettebb. Milyen jellemző mármost, hogy az antikvitás a zenét tartotta a legközvetlenebbül ábrázoló művészetnek! Arisztotelész szerint a

dallam és a ritmus eleve nem lehet más, mint a tartalmas bensőség megjelenítése; bennük „önmagában megvan az erkölcs utánzása". Nem így a képzőművészetekben. A képzőművészetek voltaképpeni tárgya látszólag a test: az emberi arckifejezés, testtartás, gesztikulálás stb. Ám a művészet ezúttal is a jellem utánzását tartja a fődolognak. Ezért a test ábrázolására szolgáló formák, színek stb. jelentése nem önmagukban van, hanem ama belső tartalomban, melynek maguk csak jelképei.

Látnivaló, hogy a formai – és nemcsak szűken stilisztikai – értelemben vett eszközrendszer hogyan hat vissza magára a tematikus – tartalmi jellegzetességekre. A „múzsai" és a plasztikus művészetek között nemcsak az utánzás közvetlenebb vagy közvetettebb módja, illetve az alapul szolgáló eszköztár teremt különbséget, hanem az a sajátos nézőpont és irányultság is, ahonnan és ahogyan a társadalmi ember belső tartalmait érzékelhető-szemléletes módon megközelítik.

Bármilyen nagyszabású dialektika hatja át a művészetekben rejlő művészet arisztotelészi eszméjét, naiv nagyvonalúságában fel kellett bomlania. Alapja a görög városállam, a polisz társadalma, az egyén és közösség tartalmas összeforrásában megnyilvánuló minden nagyságával és minden történelmi-helyi korlátoltságával. A polisz válsága nyomán problematikussá vált a mimézisz-elv, és vele együtt az ágazati esztétika antik alapvetése is.

A mimézisz-elmélet reneszánsz kori felújítása sem egyszerű átvétel. Már az is szembeötlő, hogy a nagy reneszánsz teoretikusok az emberi jellemvonások utánzása helyett következetesen a *természet* utánzásáról beszélnek. Kérdés mármost: milyen művészeti rendszertan épülhet fel ama feltevés alapján, hogy a nagy művészet a természet egyfajta reprodukciója? A puszta szóhasználat persze megtévesztő is lehet; ne feledjük, hogy az a „természet", melyre a feltörő polgári rend művészei és gondolkodói hivatkoztak, más és több, mint a mai köznapi szóhasználatban. Nem az embertől és társadalmától függetlenül is létező tárgyak világáról van itt szó, hanem egy sokjelentésű ideológiai kulcsfogalomról. A természet a reneszánsz ember számára a középkori fantazmagóriáktól mentes világot jelentette, amelynek rendje emberi értelemmel átvilágítható, s amely magában foglalja az emberi természet szabad fejlődését is, beleértve a hazug rendi kötelékek szétszakításának szükségességét.

A természet utánzása ezért a haladó polgári esztétikában még egyjelentésű ember és világ harmonikus egységének elvével, pontosabban ama meggyőződéssel, hogy valamennyi művészetben végső soron ön-

tevékeny emberek képével és sorsával van dolgunk, az emberrel a maga evilágiságában és a jövő felé nyitott történetiségében. Hamlet a színészekhez szólt, de voltaképpen minden művésztől követelte, hogy „tükröt tartson" mintegy a természetnek, hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga „az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát".

A késő polgári korszak művészetfelfogása gyökeresen más értelemben építi bele a természetutánzás koncepcióját az egyes művészeti ágak rendszertani megalapozását célzó elméletbe. A természet most már embertől idegen dologiság, amellyel szemben magányos, saját zárt világuk várába zárkózó szubjektumok állanak. Az esztétikai elmélet kiejti a kezéből a valóságos embert, a társadalmasult természeti lényt, az emberi nem ügyének képviselőjét, aki a természettel folytatott anyagcsere és a társadalmi gyakorlat talaján világtörténeti folyamatban megteremti önmagát, urává válva saját társadalmi viszonyainak csakúgy, mint a természetnek. Se vége, se hossza azoknak az elméleti kísérleteknek, amelyek e későpolgári esztétikai fetisizmus talaján a művészeti világ felosztásával vagy újrafelosztásával próbálkoznak.

Szó esett már a látást és a hallást foglalkoztató művészetekről, különbséget tettek tér- és időművészet, statikus és dinamikus, konkrét és absztrakt, tárgyias és folyamatszerű művészetek között, s volt idő, amikor egy-egy új esztétikai rendszer rangját azon mérték, hogy miféle új javaslattal áll elő a művészeteknek – lehetőleg grafikonokkal is illusztrált – viszonyát illetően. E felosztások alapvető baja az, hogy nem a valóságos művészetet osztályozzák, hanem annak eltorzított képét. Bármilyen agyafúrt bonyolultsággá „finomítják" a régi kettősséget, bármennyire is kritikailag állnak szemben az úgynevezett természetelvűséggel, végső soron a mimetikus és a nem-mimetikus szembeállításának jegyében gondolkodnak. A felosztás bürokratikus szortírozássá züllik, ha kipusztul valamennyi autonóm művészet emberközpontúságának tudata.

KOMPOZÍCIÓ ÉS AZ ÁBRÁZOLÁS KÖZEGE

Minden jelentékeny mű: mikrokozmosz, melyben az emberi lét egy meghatározott Itt-je és Most-ja, ezáltal az emberi nem önteremtési folyamatának egy bizonyos foka tükröződik. Ez a tükörkép szükségképpen szemléletes jellegű. Egy drámai mű nemcsak valamely történeti

konfliktus megismerésére ad módot, hanem cselekvő emberek érzés- és gondolatvilágának érzékletes átélésére is. Egy tájkép nemcsak a természet egy létező darabkájáról tájékoztat, hanem érzelmileg motivált emberi viszonylatokról is, amelyeket a táj képe tükröz. Emberközpontúság, mikrokozmikus rend, szemléletesség: nagy vonásokban ezzel jellemezhetjük az emberi világ műalkotásba átfordításának lényeges ismérveit. Találkozási pontjuk pedig nyilvánvalóan az, amit kompozíciónak szoktak nevezni: az a mód, ahogyan egy mű egészének és valamennyi részelemének viszonya megvalósul, ahogyan egy művészeten kívüli világ hitelesen művészi formát ölt, ahogyan a mű érzékletes-szemléletes szerkezetként elénk áll. A kompozíció ennyiben a művészi alkotás legkritikusabb pontja: benne íródik át a mű tartalma egyedül neki megfelelő formában, és általa hat vissza a tartalomra. Érthető, hogy a kompozíció sajátosságai egyszersmind magát a művészeti ágat is jellemzik. Az egyes művészeti ágakat talán sehol sem lehet olyan könnyen tetten érni, mint a bennük érvényre jutó tipikus komponálásmódban.

Magát a problémát, a művészeti szerkezet döntő szerepét az egyes ágak és műfajok elkülönülésében, a haladó polgári esztétika igen pontosan kimondta. A klasszikus hely: Lessing *Laokoón*ja. Már Winckelmann felfigyelt arra, hogy a későhellén kor e nagyszerű szoborcsoportjának alkotói sajátos módon értelmezték témájukat, a kígyó gyilkos szorításában vergődő trójai főpap és két fia haláltusáját: a testi-lelki kínok nem torzítják el a főalak arcát, a kínhalál előtt Laokoón nem üvölt, csak sóhajt. Winckelmann az érzéseknek ezt a nyilvánvaló visszafogottságát a görög népjellem sztoikus közönyével magyarázta, azzal, hogy a városával összeforrt egyén nem ismeri a halálfélelmet, s ura marad szenvedélyeinek-szenvedéseinek. Lessing csak lényeges módosításokkal fogadta el ezt a magyarázatot. A szoborcsoport Laokoónja valóban nem üvölt, csak sóhajt: tud mértéket tartani a fájdalom és félelem kifejezésében. De mi köze ennek a feltételezett népjellemhez? Ha egy eposzíró jeleníti meg a nevezetes eseményt; másként ábrázol. Vergilius *Aeneis*ének II. énekében ugyanerről a kígyóktól halálra marcangolt főpapról megtudjuk, hogy „félelmetes jajkiáltása az egekig hangzik; így bőg a megsebesített bika is, mikor menekül az oltártól és kirázza magából a nem egészen szilárdan benne levő bárdot". Az epikus költő itt ábrázolhatta a szenvedélyek teljes folyamatát, a leggyengébb kezdetektől a legviharzóbb forrpontig, anélkül hogy megsértette volna a szépség, az esztétikai harmónia törvényét. A különb-

ségnek csak az lehet a magyarázata, hogy a szobrászat más szerkesztés-elveket követ, mint az elbeszélőköltészet. A szobrászat egyetlen, jól megválasztott, „termékeny" pillanatba vonja össze az emberi cselekvések és szenvedélyek valóságos idejét, térbeli testek megszerkesztett együttesévé alakítja az időfolyamatot. Ellenkező úton jár a költészet: cselekmények, külső vagy belső történések folyamatosságába merítve és oldva ad képet az emberi világról, benne a tárgyi környezetről csakúgy, mint a tárgyi tevékenységről. Az előbbit, a plasztikai világszerűséget, kiváltképp a „termékeny időt" mintaszerűen szemléleti a Laokoón-csoport: a részek térbeli egymásmellettisége a kompozíció formális alapelve, s ugyanakkor ez az egymásmellettiség – bár ponttá zsugorítva – drámai mozzanatossággal, egy emberi történet valóságos dinamikájával van feltöltve. A valóság epikai ábrázolására viszont Lessing legszebb példája Akhilleusz pajzsának homéroszi leírása. A pajzs: fegyver, a tárgyi világ egy darabja. Tárgyként is le lehetne írni, annál is inkább, mert finoman kidolgozott, gazdagon ékesített remekmű – még jeleneteket ábrázoló domborművek sem hiányoznak róla. Megjelenítésére az eposzíró mégsem az epikailag érdektelen leírás módszerét választotta, hanem a vérbeli elbeszélését. Homérosz elmondja, hogyan maradt Patroklosz halála után fegyver nélkül a hős Akhilleusz; megtudjuk, hogy isteni anyja hogyan rendel új, soha nem látott szépségű fegyverzetet magánál a sánta kovácsistennél: szemtanúi leszünk, amint Héphaisztosz föld alatti műhelyében készül a remekmívű pajzs, s még a „ráremekelt" jelenetek is megelevenednek a homéroszi előadásban. Egy részeinek egymásmellettiségében létező tárgy események-szenvedélyek egymásutániságába fordult át.

Lessing joggal utal már műve alcímében is a Laokoón-probléma magvára: arra, hogy *határok vannak* az egyes művészeti ágak között. Tegyük hozzá: korántsem a pusztán merev – külsőséges elhatárolódás értelmében, hanem a belső komponálástörvények lényegéből következően. Mert tévedne, aki a fentiekben csupán a skatulyázó osztályozás számos változatának egyikét látná. Lessing elemzésének végső tanulsága korántsem az a közhely, hogy el kell különíteni a „tér" és az „idő", a „nyugalom" és a „mozgás" vagy akár a „vizualitás" és az „auditivitás" művészeteit; a klasszikus esztétikát sohasem a bürokratikus besorolás és elhatárolás szándéka vezette. A képzőművészetek „térbelisége" e lessingi koncepció szellemében nem valami elvont ellentéte a költői vagy zenei időbeliségnek, hanem az emberi világ érzéki megjelenítését szolgáló meghatározottság. Mert a részek egymás-

mellettisége csakis akkor válik valóságos képzőművészeti szerkezetté, ha a térben-időben meghatározott emberi lét teljességét tagolja, teszi áttekinthetővé. Másfelől a költészet sem abban az értelemben „időbeli" művészet, mintha benne üres párává illanna az ember tárgyi világa. Minden költői mű – még a lírai alkotások is – megőrzik a meghatározatlan tárgyiasságot, az emberi világ költőileg sokszorosan átlényegített térbeliségét: evilágiságát, s időben áradó folyamatszerűségükben maguk is az ember világának teljességét idézik fel. Jól látható itt, hogy a művészi kompozíció nem csupán különféle önkényes jelek vagy technikai eszközök pusztán logikai rendje, hanem az emberi világ művészi visszatükrözésének olyan módja, mely rendet teremt a belső tartalom különböző elemei, vonatkozásai között. Ezért nincsenek tisztán „térbeli" és tisztán „időbeli" művészetek. Minden művészeti ág minden igazán jelentékeny alkotása tér–idő-egységet képviselő szerkezet, amelyben a térnek vagy az időnek – az érzékletesség szolgálatában álló – elsődlegességét mindenkor kiegészíti a másik tényező érzékeltetése – Lukács György szavával szólva –, a „kváziidő" és a „kvázitér".

Viszonylag könnyű ezt az egységen belüli elkülönböződést azokban az ágazatokban és műfajokban megragadni, ahol az emberi személyiség mint téma is megjelenik.

Derkovits Gyula *Nemzedékek* című kompozíciója szimultán egymásmellettiséggé fogja össze a kép három alapsíkját: a kép előterében elmélyülten olvasó férfit, a tükörben megjelenő, gyermekét etető munkásasszony alakját, és a festmény legmélyéről előtűnő, Marx jellegzetes vonásait viselő idősebb férfi arcképét. A munkásmozgalom három nemzedékének egyénített alakjait egymáshoz kapcsoló, tagolt tér nyilvánvalóan jóval több itt, mint puszta környezet vagy helyszín; a kompozíció időt is érzékeltet: a nehéz élet és a saját erőből merített reménység korát, a történelmet. A kép a maga egészében az egymásutániságot szuggerálja, múlt és jövő értelmes összetartozását a jelenben, amely a képzőművészet világszerűségének mindenkor elengedhetetlen eleme volt és marad.

Derkovits képéhez hasonlóan evidens *Az anya* epikai kompozíciója Gorkijnál. „Időbeli" művészet terméke e regény: a mozgalom történetének ama nagy fordulóját írja át típusok epikai rendszerévé és egyénített cselekménnyé, amelyet Lenin az ösztönösségből a tudatosságba való átmenetként jellemzett. Szerkezete mindemellett egy teljes emberi világ megjelenítését szolgálja: idősort, cselekményt, emberi öntudatosulást ábrázol, de mindazon tárgyi meghatározottságok érzékeltetésével,

amely nélkül e világ eleve hitelét vesztené. Mert mit érne a gorkiji téma olyasfajta tárgytalanított feldolgozása, amelyből hiányozna a munkabér és a belőle levont „mocsárkopejka", a munkáscsalád otthona és a gyár, a könyv és a röpirat? A Derkovits-kép és a Gorkij-regény műfaji ágazati sajátosságai ilyen módon evidensek. A kompozíció sajátlagossága *meghúzza a két művészeti ág valóságos határait, ám anélkül, hogy kínai falakká magasítaná a határmezsgyéket.* Nehezebb a kompozíciómód ilyesfajta dialektikáját azokban az ágaztokban is megragadni, ahol az emberábrázolásra való törekvés nem ennyire kézenfekvő. Hogyan válik például egy építészeti kompozíció világszerűvé, egy emberi világ autonóm megjelenítőjévé? Az építőművészet téralakító művészet: emberi teret alkot, visszaszorítva a természet bizonyos korlátait, emberivé téve az elsődlegesen művészeten kívüli célok szolgálatában álló építményt. E humanizáció azonban nem követi sem a természet, sem az emberi bensőség ábrázolásának elvét, sem a képzőművészetet, sem a zenét. Világszerűség, mikrokozmikus rend van jelen itt is, de a tárgyi valóság visszatükrözése vagy a bensőség önkifejezése nélkül. Az építőművészet térbeliségét ezért nem lehet a Lessing által jellemzett képzőművészetek – a szobrászat és a festészet – modellje alapján elképzelni. Egy-egy jelentékeny építőművészeti alkotás mindenekelőtt belső és külső téralakító elemek tagolt együttese.

A pisai Dóm esztétikumát horizontális és vertikális vonalainak derűs harmóniája alapozza meg, a kereszt alaprajzú hajórendszer felett nyugodt biztonsággal megülő keskeny vakárkádemeletek nyugodt ritmusú fehér márvány oszlopsora, az egymás fölé magasodó öt hajót józan mértéktartással megkoronázó kupola. Az összkép az architektonikus vállalkozás gazdag nagyvonalúságát, büszke magabiztosságát éppúgy sugározza magából, mint a józan mérsékletet, a kiegyensúlyozottságot. Mindez a műalkotás genezisének művelődéstörténetileg pontos ismerete nélkül is közvetíti az emberi nem önteremtési folyamatának bizonyos szintjét, a középkor méhében érlelődő új polgári személyiség maradandó értékű, megőrzésre méltó közösségi tartalmait. Még határozottabban kitűnik az architektonikus elemek e mikrokozmoszának történetisége – az előbbiek értelmében: korhozkötöttsége és ugyanakkor az adott kort az emberiség összfejlődéséhez közvetítő nembelisége –, ha megértjük elemeinek történeti gyökérzetű jelentéstartalmait. A dóm bazilika volta csakúgy, mint árkádsora és kupolamegoldása a görög–római hagyományok megújításának szándékát jelzi, de azt is, hogy az antik módon zárt forma ezúttal mintegy kitágul, új, dinamiku-

sabb emberi-közösségi élettartalmak megfogalmazását szolgálja. Behatő elemzés nyomán így tudatosul a térkompozíciót keresztül-kasul átható kváziidő: a műben kifejezett emberi lényegi erők történeti volta.

Ugyanilyen módon ragadhatók meg a zenei kompozícióra jellemző sajátosságok is. A zeneművészet időbelisége éppoly vitathatatlanul döntő mozzanat, mint az építészet téralakító jellege; mégsem mondhatjuk, hogy a zenében csak tiszta folyamatszerűséget, hangzó elemek tovaringó áradatát észleljük. Autonóm zeneművészet nem létezik zenei forma nélkül, az időbeli hangzatfolyam megformáltsága pedig azt jelenti, hogy a hangzó elemek egymásutánját tagolják, bele metszeteket vájnak, a hangkontinuumot rögzített magasságú hangok pontjaiból összeálló sorokká alakítják, végül az így kapott egységeket egymásra vonatkoztatják, s így mintegy zenei teret létesítenek az időbeli folyamatot strukturáló zenei szerkezet által. A zeneművészet autonómiája, világszerű alkotások létrehozására való képessége e dialektika nélkül elképzelhetetlen lenne; csakis tér–idő szerkezetű zeneművek tudják felidézni bennünk egy emberi világ teljességét.

Az elmondottak talán tovább valószínűsíthetik azt az alaptételt, hogy a művészetek között húzódó valóságos határvonalak a kompozíciómód függvényei. Ez a felfogás szakítást jelent azzal a módszerrel, mely pusztán lehetséges stíluseszközeik vagy éppenséggel „anyaguk" leltárba vétele alapján igyekszik logikailag „felosztani" a művészet területét az egyes művészeti ágak és műfajok között. Nem mintha a sajátos kompozíciómód teljesen független lenne a művészeti alkotás érzékelhető anyagának fizikai tulajdonságaitól. A Michelangelónak tulajdonított mondás, miszerint a szobor benne van a márványtömbben, csak le kell faragni a feleslegest, vagy az olyasfajta reneszánszkori műhely-tanács, miszerint a jó szobor egy hegyről legurítva is épen marad, fontos esztétikai tapasztalatokat is rögzít: bármily szabadon is alakítja a művész anyagát, bizonyos fizikai-érzéki meghatározottságokon nem teheti túl magát. Az anyagszerűség azonban önmagában még nem formaelv, s a művészeti ágak sajátosságának meghatározásához sem ad elegendő támpontot. A fizikai értelemben vett anyagnak előbb a művészi ábrázolás és közlés közegévé kell válnia, hogy kompozitorikus értelmet nyerjen. Egyetlen művészet sem kapja készen anyagát a természettől. Csak hosszú nemzedékek és egymást váltó kultúrák munkája során válik egy-egy konkrét anyagfajta olyan közeggé, amelybe maradéktalanul átfordítható egy emberi világállapot. A legszemléletesebb példa erre éppen a zenei anyag. Ez természetesen hangokat és

hangzatokat foglal magában, olyan törvényszerűségeknek alávetett hangjelenségeket, amelyeknek leírására egy természettudományos diszciplína, a fizikai akusztika hivatott. Mégsem csupán a fizikai tulajdonságok határozzák meg a zenei anyag belső törvényeit. Egész sor emberi tevékenység összjátékának eredményeként alakult ki a rögzített hangmagasság, a hangsor és a hangrendszer, a ritmus és az összhang bizonyos rendje. Egy pentaton népdalban voltaképpen benne van az egész emberi művelődéstörténet. A természettől készen kapott hang ilyen módon gyökeres átalakításon megy végig: a zenei ábrázolás szempontjából mellékes vagy zavaró tulajdonságaitól megtisztul, racionális szervezőmunka révén alkalmassá válik arra, hogy egy kompozíció alapja legyen. A kompozíciónak ezt a fokozatosan meghódított alapját nevezi Lukács György igen találóan *egynemű közeg*nek. Ez az ábrázolási közeg a zenében is, mint minden művészetben, első pillantásra absztrakció: a hang és hanglejtés természetesen csupán egy kis része az emberi lét teljességének. Az emberi lét egyéb tulajdonságaitól való elvonatkoztatás azonban valami lényeges visszatükrözését mozdítja elő: lehetővé teszi, hogy a zenemű az emberi bensőség megjelenítésére vállalkozzék. Ezáltal viszont új értelmet kap az absztrakció is. A hangok és hangzatok kitisztított, egyneművé tett közegében egy meghatározott emberi világ teljessége ölt művészi alakot.

BEFOGADÁS

A kompozíció és az egynemű közeg egyaránt olyan törvényrendszert alkot, amelynek lényegéhez tartozik a befogadóra való vonatkoztatottság, vagyis amelynek sajátosságai sohasem pusztán öntörvényűen, hanem a befogadó használatában alakulnak ki. Az egyes művészeti ágak kialakulásának története meggyőzően bizonyítja e megállapítás igazát. Ismét a zene példájánál maradva: a természet és az emberi munkatevékenység adta zörejhangokból, a tagolatlan hangfolyamatokból (üvöltés, szélzúgás) oly módon alakulnak-tisztulnak ki a legelső dallamok, hogy szerkezeti alapjuk (a rögzített magasságú hangokból összeálló hangsor) a zenét alkotók és a hallgatók hallási tudatának törvényszerűségeihez igazodik. Ilyen korlátozó törvényszerűség mindenekelőtt az a régi felismerés, hogy a zene ábrázolási közege csakúgy, mint minden más művészet „anyaga" *érzéki*, tehát a hallgatóság számára érzékelhető, felfogható közeg kell hogy legyen. Az érzékelhetőség figyelembevételével

alakultak ki a hangsor rögzített pontjai közötti magasságkülönbségek, a hangközök is. Ezek nem lehetnek sem túl tágak, sem túl szűkek ahhoz, hogy a hallási észlelés és emlékezés felfogja és ismételt felidézés céljából megőrizze a hangok egymásutánját. Európai zenekultúránkban a legkisebb hangköz máig is a félhang, s ha nem is lehet teljesen kizárni a félhangnál kisebb hangközök zenei alkalmazásának lehetőségét, az ilyen arányú fejlődés egy ponton túl szükségképpen az érzékelhetően tagolt hangmagasságról való lemondásba, így az autonóm zenei ábrázolási közeg felbomlasztásába torkollik. Végül a hangsorok és -rendszerek elengedhetetlen viszonyítási központja, az alap- vagy centrumhang léte is az érzéki befogadás követelményével függ össze. Minden dallami, ritmikai és harmóniai történés formális alapelve, a feszültség és feloldás váltakozása eleve érzékletességet, a hallási tudatban való felfoghatóságot követel meg. Ebben az értelemben a művészeti ábrázolás közege teljes egészében az érzéki egyneműsítés szolgálatában áll: minden mozzanatában a valóságos vagy lehetséges befogadókra vonatkoztatott marad.

Az elmondottakból logikusan következik, hogy az egyes művészeti ágak és műfajok közötti határvonalakat nem lehet helyesen meghúzni, ha csakis a műalkotás mint műtárgy oldalán mutatkozó sajátosságokat vesszük figyelembe, s megfeledkezünk azokról a nem kevésbé fontos sajátosságokról, amelyek a kompozíció és az egynemű közeg esztétikai természetéből következően a befogadás tipikus módjában is jelentkeznek. Ebben a tekintetben is szakítani kell egy olyan „általános" esztétika dogmájával, mely az ágazati sajátosságok figyelembevétele nélkül egy tagolatlanul egységes és magától értődő műértést tételez fel, mintha a befogadó részéről semmiféle aktív irányultság, sajátos beállítódás nem lenne szükséges ahhoz, hogy egy szobor, egy regény vagy egy film esztétikuma élményt keltsen benne. A műértés nem „magától jön", nem készen kapott vonása az alkotás esztétikai szerkezetének. Képességet tételez fel, hogy megtaláljuk azt a mindenkor sajátos módot, ahogyan a szobor, a regény vagy a film különös kompozíciójához és ábrázolási közegéhez közeledhetünk; egy „nyelv" különös idiómáinak ismeretét követeli, amelyen megszólítva a mű egyáltalán megszólalhat. Mert befogadói megérintettség nélkül egyetlen mű esztétikuma sem kelhet életre.

A befogadáspszichológia ezért nem minden esztétikai tanulság nélkül figyelmeztet arra, hogy a művészet átélése művészeti áganként és műfajonként különböző úton jár. Más befogadói aktivitást igényelnek például a képzőművészetek, mint az úgynevezett „időbeli" vagy „folya-

mat"-művészetek. A festőművészeti kompozíció nyilvánvalóan bizonyos jellegzetes szemmozgásokat vált ki: a nézőnek meg kell keresnie a festői szerkezet valamiféle középponti elemét és onnan kiindulva, oda visszavisszatérve kell bejárnia a képfelület valamennyi részletét. A látószerv tevékenységét az a körülmény határozza meg, hogy a festmény valaminő háromdimenziós emberi-tárgyi világot ültet át a képfelület kétdimenziós síkjára; ezért a legtöbb kép úgy készül, hogy egy vele szemben álló néző kényelmesen szemlélhesse, s nem igényli szükségképpen magának a nézőpontnak túl nagy vagy túl gyakori változtatását. Más a helyzet a szobrászati alkotás befogadásánál. Jóllehet a szobor sem egyszerűen egy háromdimenziós tárgy, s legtöbbször van egy kitüntetett szerepet játszó főoldala, homloknézete, teljes értékű esztétikai befogadásához mégis hozzátartozik a különböző nézetek váltakoztatása, és a részbenyomások tudati összegezése. Az építőművészeti alkotások esetében viszont a látószerv aktivitása éppenséggel fizikai értelemben is valóságos mozgással egészül ki: a befogadó bejárja az épület külső és belső tereit, s viszonyukat ezáltal a kompozíció egészének összképébe állítja.

Gyökeresen eltér e tevékenységformáktól a zenehallgatásra jellemző befogadásmód. Korántsem pusztán azért, mert itt csupán „hallgatni" kell, nem pedig látni. Még kevésbé azért, mintha a zenemű elemeinek időbeli egymásutánja esetleg megkönnyítené azt a mozgást, melyet a festmény, a szobor vagy az épület szemlélője a műtárgy szemmel való vagy valóságos bejárásával végez. A zenét sem elég passzívan „hallgatni". A zeneműformai, harmóniai stb. tagoltsága szüntelen hallási-emlékezeti viszonyítást követel a hallgatótól: érzékelni kell az azonos elemeknek – gyakran változott alakban történő – visszatérését, fel kell fogni a zenei formát alkotó ismétléseket és a belőlük előálló konkrét formavázat, s még a legegyszerűbb dallamot is harmóniai struktúraként, az alaphangtól elvezető és hozzá visszavezető kimozdulások, feszültségek és feloldások ingajátékaként kell végighallgatnunk. Még ha nem is lehet tudni előre, hogy a zenei történés következő pillanataiban „mi jön", a zenei ábrázolás egynemű közege, a hangok és hangzatok tagolt rendszere még a gyökeresen újat, a váratlant és meglepőt is egy viszonyításrend elemeivé teszi.

A befogadáspszichológia ilyen módon arra figyelmeztet, hogy igazi műélményről szó sem lehet addig, míg a műélvező pusztán a passzív gyönyörködés igényével közeledik a műhöz, más szóval: ha képtelen az adott művészeti ág kompozíciómódja és ábrázolási közege által igényelt sajátos befogadói tevékenységre. Ha például a zenétől elbeszélést

vagy festményt vár, vagy az épülettől – zenét. Ilyen értelemben a befogadói magatartást természetesen lehet és kell is fejleszteni.

Mindamellett a művészetek esztétikai rendszertana mégsem zárhatja le fejtegetéseit pusztán e befogadói magatartástípusok leltárba vételével. Ha ezt tenné, maga is igazolná azt a hamis látszatot, mintha a különböző művészetek által igényelt befogadói tevékenységek valamiféle örök és általános emberi pszichikum megnyilvánulásai volnának.

Valójában az a tétel, hogy van egy minden korra érvényes befogadói vizualitás vagy auditivitás, éppoly téves, mint az a vulgáris stilisztikai dogma, hogy a művészi ábrázolás eszközei mindenkor minden művész rendelkezésére állnak, s így minden korban minden lehetséges. A marxista esztétika ezzel a felfogással szemben a művészeti szféra egészének és valamennyi részének a szó nyomatékos értelemben vett történetiségét veszi alapul.

Történeti tényállásra utal már az a puszta tény is, hogy az alkotás és a befogadás folyamata nem esik egybe, nem közvetlenül azonos, mint ahogyan minden valószínűség szerint az volt a mágikus ősművészet idején. Az ősi művészeti produkció ugyanis nem ismerte a hivatásos művész és a műélvező közönség munkamegosztását. Gondoljunk arra a primitív összművészeti tevékenységre, amely például egy termékenységi szertartás keretében kibontakozott. Nemcsak a táncos – mimikus – énekes – hangszeres – epikus – díszítő tevékenység forrott szintetikus egységbe, de általa összeforrott a kollektíva is, nem tűrve az aktív részvétel és a passzív gyönyörködés kettősségét. Ezen a szinten nincs szükség semmiféle különleges befogadói beállítottságra; a művészeti tevékenység még alig emelkedik ki a mindennapi élettények folyamatából, s így nem válik olyan önálló megnyilvánulássá, amely – saját lényegéből következően – megkövetelné a művészeti ágakká és műfajokká való elkülönülést.

Természetesen ez a differenciálódási folyamat már az ősi összművészeten belül megindult. Mert bár igaz, hogy *még* „alig emelkedik ki" a művészeti tevékenység az élet termelésének és újratermelésének folyamatából, mégiscsak tény, hogy *már* valamennyire azért kiemelkedik. A legősibb műtermékben is jelen van a megformáltság valaminő szintje vagy eleme. Lukács György figyelmeztet arra, hogy a legprimitívebb vadásztáncnak is van kompozíciója: a történetet a mágikus módon elképzelt végcél figyelembevételével adják elő, mintegy hátulról visszafelé szerkesztik meg; s ez határozza meg a történet fővonalát, az epizódok szerepét csakúgy, mint a jellemzés módját.

Az esztétikai kézikönyvek ezt a folyamatot írják le, amikor a művészet keletkezéstörténetéről beszélnek. A következetes történetiség ezt a leírást is korrigálja. Mert téves elképzelés, vagy az ősi összművészet egyszerre bomlik fel, hogy tehát az önálló esztétikum kialakulásának pillanatában kezdődik valamennyi általunk ismert művészeti ág és műfaj önálló története. Ennek a széltében-hosszában elterjedt elképzelésnek nemcsak olyan ágak kialakulása mond ellen, amelyek technikai feltételeik folytán csak a kapitalizmusba jöhettek létre, mint például a fotó- vagy a filmművészet. Valamennyi művészeti ágra és műfajra érvényes törvényszerűség, hogy a művészet csak sajátos társadalmi szükségletek kielégítése során nyeri el önállóságát. Ha arra gondolunk, hogy a mai értelemben vett önálló zeneművészet, az európai műzene csak az újkor hajnalán alakul ki, vagy arra, hogy a polgári korszak kezdetén hogyan jött létre egy új epikai műfaj, a regény, akkor könnyebb lesz megértenünk, hogy „a művészet" nem egyetlen történelmi pillanatban alakult ki, hanem a művészetek egész eddigi története során, s a genezis folyamata alighanem még ma sem fejeződött be. Így igaz; ezért sem lehet zárt logikai rendszerként ábrázolni a művészetek viszonyát. Szükségessé válik viszont egy olyan rendszertan kidolgozása, melyben a valóságos történelem-társadalmi szükségletek adják az alapot a különös kompozíciómódok kialakulásához. Ebben egy-egy önálló ág vagy műfaj színre lépése, felvirágzása vagy hanyatlása szervesen összefügg a befogadói kollektívák (történetileg konkrét közösségek, szociális rétegek, osztályok, népek és nemzetek, egyáltalán az önteremtésen munkálkodó emberi nem) élet- és gondolkodásmódjának alakulásával. Egy ilyen esztétikai rendszertan egyrészt figyelembe veszi a művészeti ágak egyenlőtlen fejlődését: azt a tényt, hogy nem minden korban volt lehetséges minden, s nem feledkezik meg a befogadó tömegek ama szükségleteiről sem, amelyeket egy-egy felvirágzó ág kielégít és továbbformál. Másrészt világosabban felismerhetővé teszi a művészetekben rejlő művészet valóságos eszméjét: értelmét, humánus küldetését. Azt a katartikus hatékonyságot, amely minden önálló művészeti ág és minden jelentős műalkotás sajátsága: hogy befogadóját túlemeli a magánlétezés szűk körén, s felvezeti-felneveli az emberiség ügyével való öntudatos közösségvállalásig.

IV
MARX, ENGELS ÉS LENIN ESZTÉTIKAI VONATKOZÁSÚ MŰVEIBŐL

(Forrásmegjelölés)

A MARX-ENGELS: MŰVÉSZETRŐL, IRODALOMRÓL (KOSSUTH, 1966) C. KÖTETBŐL

A történelmi materializmus (3–4. old.)
Engels a marxizmus vulgarizálásáról (7–11. old.)
A társadalmi osztály és irodalmi képviselői (20–21. old.)
A szociológiai sematizmus bírálata (22–25. old.)
A történelmi hagyomány és ellentmondásai (26–28. old.)
A különféle kultúrformák egyenlőtlen fejlődéséről (29–31. old.)
A művészi érzék történelmi fejlődése (35–37. old.)
A munka külsővé-idegenné válása és a munkás helyzete a kapitalista társadalomban (47–54. old.)
A proletariátus és a gazdagság (113–115. old.)
Realizmus (157–163. old.)
A tragédia és a komédia problémája (164. old.)
A forradalmi tragédia problémája (179–187. old.)
Az őskommunizmus felbomlása. Aiszkhülosz és a görög tragédia (233–236. old.)
Egyéni szerelem az ókori és a középkori irodalomban (258–259. old.)
A renaissance (286–288. old.)
A felvilágosodás korszakának történelmi szerepe (297–298. old.)
Németország Goethe és Schiller idejében (344–345. old.)
Goethe (345. old.)

A LENIN: MŰVÉSZETRŐL, IRODALOMRÓL
(KOSSUTH, 1966) c. KÖTETBŐL

Melyik örökségről mondunk le? (20–22. old.)
A párt szervezete és a pártos irodalom (42–47. old.)
Lev Tolsztoj mint az orosz forradalom tükre (103–108. old.)
L. N. Tolsztoj (145–149. old.)
L. N. Tolsztoj és a mai munkásmozgalom (156–158. old.)
Tolsztoj és a proletárharc (159–160. old.)
Kritikai megjegyzések a nemzeti kérdéssel kapcsolatban (277–291. old.)
A nagyoroszok nemzeti büszkeségéről (316–320. old.)
Levél A. M. Gorkijnak (420–424. old.)
Az ifjúsági szövetségek feladatai (441–459. old.)
A proletárkultúráról (462–463. old.)

JEGYZETEK

I. RÉSZ

PLATÓN

1 Lásd: *A világirodalom ars poeticái.* Gondolat, 1965.
2 Aszklépiosz – az i. e. VII. századtól kezdve istenként tisztelt görög orvos.
3 Lükurgosz – az ókori Spárta legendás törvényhozója.
4 Kharondász (i. e. VII–VI. sz.) – a szicíliai Katana és több más kolónia törvényhozója.
5 Anakharszisz (i. e. VII–VI. sz.) szkíta származású bölcs; Szolón tanítványa.
6 Kreophülosz – a hagyomány szerint Homérosz barátja, akinek utódai továbbadták a homéroszi költeményeket.
7 Prótagorasz (i. e. 480–410) és Prodikosz (az előbbi fiatalabb kortársa) – Szókratész korabeli szofisták.
8 Csaholó, urára ugató kutya stb. – ezek a filozófusokat csúfoló kirohanások bizonyára vígjátékíróktól származnak, de közelebbről nem tudjuk meghatározni eredetüket.
9 Lásd: 1. jegyzet.
10 Magnésziai, hérakleiai kő – mágnes.
11 Korübász – az orgiasztikus Bakkhosz-kultuszban részt vevő táncos elnevezése.
12 Enkómion – dicsőítő ének.
13 Paian – Apollón mellékneve; itt: ünnepi kardal.
14 Lásd: Platón: *A lakoma.* Officina, 1942.

ARISZTOTELÉSZ

1 Lásd: *Arisztotelész: Poétika.* Magyar Helikon, 1963.
2 Szóphron, Xenarkhosz – V. századi (itt is és a továbbiakban is i. e.-ről van szó) mímoszírók, csak töredékeik maradtak fenn. A mímosz – komikus utánzás, a komédia kezdetleges formája.
3 Empedoklész – V. századi filozófus, Szicíliában élt. Rendszerében materialista szemlélet keveredik mitikus elemekkel. Tanításait hexameterekben írt tanköltményben fejtette ki.
4 Khairémón – közelebbről nem ismert író, művei elvesztek.
5 Dithürambosz – eredetileg Dionüszoszt dicsőítő ének, később általában a kötetlen szárnyalású himnikus költemények elnevezése. Nomosz – zenekísérettel előadott, valószínűleg kultikus tartalmú dal.
6 Polügnótosz, Pauszón, Dionüsziosz – V. századi görög festők.
7 Kleophón, Hégemón, Nikokharész – ismeretlen írók. Timotheosz – a IV. század elején működő kardaköltő. Legnevezetesebb műve a papiruszról előkerült *Perzsák,*

amely a görög–perzsa háborúkból veszi tárgyát. Philoxenosz – IV. szazadi dithüramboszköltő.

8 A megarai demokrácia kora a VI. századra esik, amelyben a köznép egy időre megdöntötte az arisztokratikus kormányzatot, majd a türanniszt is. Ebben az időben alakult ki Megarában a komédia jellegzetesen népi műfaja.

9 Epikharmosz – az V. század első felében működő szicíliai költő. Drámáival, amelyekből nagyobb töredékek is fennmaradtak, a későbbi klasszikus vígjáték, az athéni ókomédia egyik elődje volt. Khionidész, Magnész – az V. század elején, illetve közepén élő athéni vígjátékírók, az ókomédia úttörői. Műveik elvesztek.

10 Margitész – a Homérosznak tulajdonított hasonló című komikus eposz főhőse. A műből ránkmaradt töredékek tanúsága szerint a hős semmihez sem értő, de mindenbe belefogó ostoba ember típusának megtestesítője volt.

11 Az iambosz (latinosan: jambus) szó műfaji és metrikai megjelölésül szolgált: így nevezték mind magukat a csúfolódó verseket, mind azok jellegzetes versmértékét. Az ókoriak az egyes lírai ágakat a versmértékek szerint különböztették meg: ezért ment át az iambosz is az irodalmi köztudatba úgy, mint egy versmérték (versláb) neve. Eredetileg a Démétér-kultuszban szokásos trágár tréfálkozást, csúfolódást jelentette. A nevet Iambétól, Démétér szolgálólányától származtatják, aki a monda szerint a leánya elvesztésén szomorkodó anyát nyers tréfával vigasztalta meg. Iambidzó jelentése: gúnyolódom.

12 Tetrameter – Arisztotelész itt a trohaikus tetrameterről beszél.

13 Arkhón – athéni főtisztviselő.

14 Phormisz – V. századi szicíliai komédiaíró. Kratész – az attikai ókomédia egyik jelentős képviselője; műveiből csak töredékek maradtak fenn.

15 E definíció utolsó mozzanata („az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulás") az arisztotelészi esztétika egyik központi és legtöbbet vitatott kérdése.

16 A mondat nem teljesen világos és egyértelmű.

17 Zeuxisz – a IV. század nagy hatású és nagy elismerésnek örvendő festője. Arisztotelész véleménye nem éppen kedvező róla: művészetét a jellemábrázalás gyöngesége miatt felületesnek tartotta.

18 A szövegben említett Héraklész- és Thészeusz-eposzok nem maradtak fenn, tartalmukat csak prózai elbeszélésekből ismerjük.

19 Az *Odüsszeiá*nak arra a helyére (XIX. 392. skk.) utal, amely elmondja Odüsszeusz fiatalkori kalandját: hogyan sebesítette meg a vadászaton egy üldözőbe vett vadkan. A másik történet nem tartozik az *Odüsszeia* cselekményéhez, hanem még az eposz előzményeihez: Odüsszeusz el akarta kerülni a Trója elleni háborúban való részvételt, és ezért őrültnek tetette magát, de leleplezték.

20 Alkibiadész – az V. század végének egyik híres athéni politikusa és hadvezére. Ragyogó tehetségű, de jellemtelen, féktelenül önző egyéniség. Kalandorpolitikája sokban hozzájárult Athén bukásához a peloponnészoszi háború válságos időszakában.

21 Agathón – az V. század végének a három nagy tragikus után legjelentékenyebb, legelismertebb drámaírója. Arisztophanész több helyen gúnyolja elpuhult egyénisége

és ehhez illő költészete miatt. *Antheusz* című darabját csak ebből az említésből ismerjük.

22 Mitüsz – a IV. század elején élt argoszi férfi. Közelebbit nem tudunk róla, de esete közismert volt, Arisztotelész mellett más írók is említik.

23 Az itt említett *Lünkeusz* című dráma (Theodektész IV. századi író műve) cselekménye a danaidák ismert történetéből veszi tárgyát. Danaosz ötven lánya – akiket unokatestvéreik, Aigüptosz fiai házasságra akartak kényszeríteni – meggyilkolták kérőiket. Csupán egy lány, Hüpermésztra kímélte meg férjét, Lünkeuszt. A dráma szerint Danaosz meg akarja ölni Lünkeuszt, annak azonban sikerül megmenekülni és végezni ellenfelével.

24 Oresztész és Iphigeneia felismerésére Euripidész közismert darabjában *(Iphigeneia a tauruszok között)* kerül sor.

25 A meglepetés talán abban állott, hogy míg a színpadra a szereplő istenek általában a magasból szálltak alá, Amphiaráosz – akinek szentélye egy barlang volt – a földből emelkedett ki.

26 Oresztész útjának célja Artemisz tauruszi szobrának elhozatala Athénba (*Iphigeneia a tauruszok között,* 85–91., 976–978.).

27 Polüidosz megoldása – lásd a *Poétika* XVI. fejezetében.

28 Oresztész őrjöngése és megtisztulása – *Iphigeneia a tauruszok között.* 281. skk., 1031. skk.

29 A szalamiszi tengeri ütközet és a karthágóiak elleni csata 490-ben állítólag pontosan megegyező időben ment végbe (Hérodotosz VII. 166.) Arisztotelész példája egyébként nem túl szerencsés, mert valószínűnek látszik, hogy a perzsa és karthágói támadás összehangoltan indult meg az anyaországi és a szicíliai görögség ellen.

30 A *Küpria* és a *Kis Iliász* eseményei nem kapcsolódnak össze olyan szoros egységgé, mint az *Iliászé.* A *Küpria* tárgya a trójai háború előzményeinek sorozata; a *Kis Iliász* Akhilleusz halálától Trója bevételéig beszélte el a háború eseményeit. Az utóbbiból vett témákról sok tragédiát írtak; pl. Aiszkhülosz: *A fegyverek odaítélése,* Szophoklész: *Aiász és Eurüpülosz.*

31 Lásd: *Arisztotelész: Politika.* Gondolat, 1969.

32 Muszaiosz – mondabeli költő a VI. század elejéről. Neve alatt különféle költeményeket hamisítottak. A neki tulajdonított írások az orphikus vallási irodalom fontos részét jelentették. Lásd: Diels-Kranz: *Die Fragmente der Vorsokratiker.* 2. *Musaios.*

33 Olümposz – phrügiai muzsikus a VII. századból.

34 Polügnótosz, Pauszón: lásd: 6. jegyzet.

35 Damón és Platón.

36 Az előbbi nézetet a püthagoreusok vallották, az utóbbit Platón.

37 A tarentumi Arkhütász – Platón kortársa és barátja, államférfi és filozófus.

38 Ekphantidész – a régebbi vígjátékírók közé tartozott, az V. század első felében.

39 Elsősorban Platón.

LEONARDO DA VINCI

1 Lásd: *Leonardo da Vinci: Tudomány és művészet.* Magyar Helikon, 1960.

2 Ez a szövegrész magyar vonatkozású. Lodovico il Moro festményt küldött ajándékba Hunyadi Mátyásnak, mely egy híres művész alkotása volt. Feltételezik, hogy a kép Leonardóé volt, akinek személyi kapcsolatai is voltak hazánkkal, mivel egyik féltestvére itt élt.

N. BOILEAU-DESPRÉAUX

1 Lásd: *A klasszicizmus,* Gondolat, 1963.

2 D'Assousi (Charles Couppeau d'Assoucy) (1605–1677) francia költő, muzsikus, a „burleszk császárá"-nak nevezték.

3 Marot Clément (1496–1544). Marot Rabelais-val együtt a korai francia reneszansz legjelentősebb figurája, a humanista szellemű reneszánsz költészet kezdeményezője.

4 Guillaume de Brébeuf (1617–1661) francia költő, elsősorban Lucanus *Pharsaliá*jának verses átültetésével vált ismertté.

5 Clélia (Cloelia) – *Madelaine de Scudéry* (1607–1701) harmadik regénye. Clélia – hős római lány, aki túsz volt Porsena etruszk királynál.

6 Marcus Portius Cato (i. e. 234–149) – római államférfi, az arisztokrácia előjogainak védelmezője, aki Róma hatalmának növeléséért küzdött, s engesztelhetetlen ellensége volt a görög kultúra és művészet hatásának.

7 Torquato Tasso (1544–1595) – olasz reneszánsz költő.

DENIS DIDEROT

1 Lásd: *Diderot: Válogatott filozófiai művei.* II. köt. Franklin Társulat, 1900.

2 Sunt lacrimae rerum ... – Könnyeket fakaszt a sors, és az emberi végzet megilletődést kelt.

3 Vera incessu patuit dea – Amint elindult, akkor látszott meg, hogy igazi istennő *(Vergilius: Aeneis).*

4 Summa placidum caput extulit unda – A habok tetején fölemelte szelíd fejét *(Vergilius: Aeneis).*

5 *Diderot*-nak az 1765-ös párizsi *Salonok*-ról írt kritikáiból.

6 Lásd: 1. jegyzet.

7 Mindhárom *Prévost d'Exils* abbé (1697–1763) regénye.

8 Lásd: *Diderot: Rameau unokaöccse.* Európa, 1958.

9 *Szegény ördög* stb. dal – *Duni: Bolondok szigete* című zeneművéből. – A kislány *Philidor A kertész és ura* című egyfelvonásos darabjában konyörög a főtisztelendő úrnak. – A *Szívem elhágy Philidor Patkoló kovács* című vígoperájából származik.

10 *Ragonde* – Mouret háromfelvonásos daljátéka. – *Platée, avagy a féltékeny Juno,* a nagy *Rameau* műve, az olasz műfaj paródiája.

11 Barbár, kegyetlen stb. – Rameau *Racine Phaedrá*jának két jelenetét adja elő a melodráma modorában

G. E. LESSING

1 Lásd: *G. E. Lessing: Laokoón. Hamburgi dramaturgia.* Akadémiai Kiadó, 1963.
2 *Antiquit. expl.* I. köt. 50.
3 *Bellorii Admiranda.* Tab. 11. 12.
4 Plinius: XXXIV. könyv. 19. rész.
5 Philippos (*Anthol.* IV. könyv. 9. fej. ep. 10.)
6 *Ilias.* V. 722–731.
7 *Ilias.* II. 43–47.
8 *Ilias.* II. 101–108.
9 *Ilias.* I. 234–239.
10 *Gondolatok a szépségről és az ízlésről a festészetben.* 69.
11 *Ilias.* V. 722.
12 *Ilias.* XII. 296.
13 Dionysos Halicarnass. in. *Vita Homeri apud. Th. Gale in Opusc. Mythol.* 401.
14 *Aeneis.* VIII. 447–454.

FRIEDRICH SCHILLER

1 Lásd: *Friedrich Schiller Válogatott esztétikai írásai.* Magyar Helikon, 1960.
2 Venus Cytherea és Venus Urania – Aphrodité egyes görög mondák szerint a tengerből kelt ki Küthera szigete mellett, ahol a Kronosz kiherélte Uranosz nemiszerve a tengerbe esett, s innen kapta meléknevét. A későbbiek során szembeállították Aphroditét „közönséges" szerelmet jelképező alakjával (Aphrodité Pandémosz) a „mocsoktalan" égi, házitűzhelyi Aphrodité alakját (Aphrodité Urania).
3 Sapere aude (merj bölcs lenni) – idézet Horatiusból; *Levelek,* I. 2.
4 Juno Lodovisi – az i. e. IV. századból való márvány Héra-szobor (fej) Rómában.

J. W. GOETHE

1 Valamennyi Goethe-szemelvényt lásd: *A klasszicizmus.* Gondolat, 1963.

IMMANUEL KANT

1 Lásd: *Immanuel Kant: Az ítélőerő kritikája.* Akadémiai Kiadó, 1966.
2 A priori – a tapasztalatot megelőző, a tapasztalattól független. Kant szerint a megismerés nem az empirikus tapasztalatra épül, hanem az érzéki szemlélet és az értelem „tiszta" a priori formáira (tér, idő, fogalmak, ítéletek). Ezek mint a tudás szükségszerű és általános alapjai abban az értelemben előzik meg a tapasztalatot, hogy elengedhetetlen feltételét képezik.
3 A tudományos gondolkodásban a „meghatározó ítélőerő" játssza a fő szerepet, mely a különöst az általánosnak rendeli alá. Kant ettől megkülönbözteti a „reflektáló ítélőerőt", melyben az intuitív megismerés segítségével a különösből az általánosba emelkedünk.
4 Transzcendentális – a tapasztalattól függetlenül létező.

G. W. F. HEGEL

[1] Lásd: *G. W. F. Hegel: Esztétikai előadások.* I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952.

[2] Nihil humani a me alienum puto – semmi emberi nem idegen számomra.

[3] Fabula docet – ebből ez a tanulság; tulajdonképpen: a mese erre tanít.

[4] Et prodesse volunt et delectare poetae – a költők vagy használni, vagy gyönyörködtetni akarnak.

V. G. BELINSZKIJ

[1] Lásd: *V. G. Belinszkij: Válogatott esztétikai tanulmányok.* Szikra, 1950.

[2] A *naturális iskola* elnevezést F. Bulgarin találta ki a gogoli irányzat írói számára azzal a szándékkal, hogy lealacsonyítsa tehetségüket. Belinszkij elfogadta a kihívást és megtartotta az elnevezést, de megmagyarázta, hogy ezen az élet kritikai realista ábrázolását érti.

[3] F. Bulgarin regényhőseire utal.

[4] Belinszkij itt Dmitrijev szellemes epigrammájára céloz:

Felirat egy portréhoz (1791):
Nézzétek, itt Jefrem, házifestők éke,
Arcok festésében nagy a tehetsége,
Halottakat átfest, és nem mázol semmi mást,
Mint Arhip helyett Szidort, Kozma helyett Lukácst.

[5] *Grigorovics Szerencsétlen Antal* c. művének egyik szereplője.

[6] Utalás *Grigorovics Szerencsétlen Antal* c. művére.

[7] „... a tehetséges költő, akinek kedve támad rossz bölcselkedővé lenni" – Gogol, aki 1847 elején megjelent *Levelezés barátaimmal* c. írásában megtagadta korábbi műveit.

[8] *Rudolf herceg – E. Sue Párizs rejtelmei* c. művének főszereplője.

[9] K. Maszalszkij regénye.

N. G. CSERNISEVSZKIJ

[1] Lásd: *N. G. Csernisevszkij: Válogatott filozófiai művei.* I. rész. *Esztétikai tanulmányok.* Akadémiai Kiadó, 1952.

[2] Utalás *August Tappe könyvére: Ny. M. Karamzin orosz történetének kivonata a fiatalság és az orosz nyelvet tanulók számára, a hangsúly jelzésével, a nehezebb szavak és fordulatok magyarázatával német és francia nyelven és grammatikai szabályokra való utalásokkal.* 2. rész. 1819. – Nyikolaj Mihajlovics Karamzin (1766–1826) orosz író és történész.

[3] arrière pensée – hátsó gondolat.

ARTHUR SCHOPENHAUER

1 Lásd: *Arthur Schopenhauer: Parerga és paralipomena.* IV. köt. Világirodalom Könyvkiadóvállalat. Budapest. é. n.

SÖREN AABYE KIERKEGAARD

1 Lásd *Sören Kierkegaard: Mozart Don Juanja.* Magyar Helikon, 1972.

2 Axel és Valborg – híres szerelmespár Öhlenschläger egyik romantikus színdarabjában.

3 *Batrakhomüomakhia* – Homérosznak tulajdonított, de nem tőle származó eposz *(Békaegérharc),* amely az *Iliászt* parodizálja.

4 eo ipso – eleve.

5 exilis domus est, ubi non et multa supersunt – szegényes az a ház, ahol nincs fölösleg (*Horatius: Epistolák.* 16., 45.).

FRIEDRICH NIETZSCHE

1 Lásd: *Friedrich Nietzsche: A tragédia eredete.* Budapest, 1910.

2 Vö. *Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung.* 1. 416. o.

3 Ugyanott. Zweites Buch. 23. §.

H. A. TAINE

1 Lásd: *Helikon. Világirodalmi Figyelő.* 1966. 4. sz.

CHARLES BAUDELAIRE

1 Lásd: *A világirodalom ars poeticái.* Gondolat, 1965.

ÉMILE ZOLA

1 Lásd: *A világirodalom ars poeticái.* Gondolat, 1965.

2 Claude Bernard (1813–1878) – francia fiziológus, a modern biológiai módszertani és elméleti kutatások egyik megalapozója.

STEPHANE MALLARMÉ

1 Lásd: *A világirodalom ars poeticái.* Gondolat, 1965.

2 Pierre-Alexis vicomte Ponson du Terrail (1829–1871) – rémregények népszerű szerzője.

3 Ernest Legouvé (1807–1903) – francia drámaíró.

4 Szünhedrion – gyülekezet, tanács.

PAUL VERLAINE

1 Lásd: *A világirodalom ars poeticái.* Gondolat, 1965.

2 Charles Morice (1860–1919) – francia kritikus és költő, a szimbolizmus teoretikusa.

BENEDETTO CROCE

[1] Lásd: *Benedetto Croce: Az aesthetika alapelemei.* Franklin-Társulat, 1917.

WILHELM WORRINGER

[1] Lásd: *Az expresszionizmus.* Gondolat, 1964.

F. T. MARINETTI

[1] Lásd: *A futurizmus.* Gondolat, 1964.
[2] Ugyanott.

I. F. SZTRAVINSZKIJ

[1] Lásd: *Valóság,* 1961. 2. sz.
[2] Ugyanott.

ANDRÉ BRETON

[1] Lásd: *Les manifistes du Surréalisme* (1924–1942), Paris, 1946.

JEAN-PAUL SARTRE

[1] Lásd: *Az egzisztencializmus.* Gondolat, 1965.
[2] Fabrice del Dongo *Stendhal* regényének, a *Pármai kolostor*nak főhőse. Blanès abbé Fabrice nevelője volt, s asztrológiával foglalkozott.
[3] *thetikus* (tételes) – a tárgyra vonatkozó explicit tudat, az a tudatforma, amelyben közvetlenül (in actu) van jelen a tárgy gondolata. Megkülönböztetésként szerepel a *nem-thetikus*tól, amely azt jelenti, hogy egy explicit tudattartalom más-más jellegű, nem explicit tudattartalmakra, illetve azok lehetőségére utal. Ennek megfelelően egy tárgyra vonatkozó gondolat a tárgyra vonatkozóan thetikus, ugyanakkor azonban a gondolkodó létére vagy a gondolkodás tényére is utal, mégpedig nemthetikusan.
[4] Sartre elsősorban a flaubert-i realizmusra gondol, amely az *impassibilité*t, az „objektív", „szenvedélyektől mentes" ábrázolási módot hirdette.
[5] Pierre Drieu La Rochelle (1893–1945) a politikai kalandor mintaképe, aki rövid ideig a kommunistákkal kacérkodott, majd a fasisztákhoz jutott el, s együttműködött a német megszállókkal. 1945-ben öngyilkos lett. Sartre saját előbbi tételét cáfolja Drieu példájával. Az igaz ugyan, hogy a háború alatt jelentősebbet nem alkotott, de már mint fasiszta írta *Gilles* (1939) c. regényét, amelyet mélységesen embertelen szemlélete ellenére is számon tart az irodalomtörténet. Sartre megállapítását avval a megszorítással lehet elfogadni, hogy igazán nagy, maradandó mű nem épülhet az embertelenségre.

ALBERT CAMUS

[1] Lásd: *Az egzisztencializmus.* Gondolat, 1965.
[2] Camus tagadja a forradalmat, s ezzel együtt a társadalmi cselekvés pozitív lehetőségeit. Sartre-ral és híveivel folytatott 1952-es vitája bebizonyította politikai és

filozófiai elképzeléseinek egyoldalúságát, következetlenségét, s túltengő érzelmi töltését.

TH. WIESENGRUND-ADORNO

1 Lásd: *Helikon. Világirodalmi Figyelő*, 1968. 3–4.

III. RÉSZ

ARADI NÓRA

1 Lásd: *Aradi Nóra: Absztrakt képzőművészet.* Kossuth, 1964.

M. M. BAHTYIN

1 Lásd *Korszerűség és hagyomány. Mai szovjet esszék.* Európa Könyvkiadó 1973.

2 Salamon és Markalf párbeszéde a lefokozás és a földközelbe hozás, a „földiesítés" szempontjából sokban hasonlít Don Quijote és Sancho párbeszédéhez.

3 Csupán az antikvitás és a középkor **népi**-ünnepi kultúráját érintve beszélünk a maszkról, figyelmen kívül hagyva a legrégebbi korokban betöltött kultikus jelentőségét.

BALÁZS BÉLA

1 Valamennyi tanulmányt lásd: *Balázs Béla: A film.* Gondolat, 1961.

2 *Bolváry Géza: Zwei Herzen in Dreivierteltakt* (Szívek szimfóniája) 1930.

BÁLINT GYÖRGY

1 Lásd *Bálint György: A toronyőr visszapillant.* II. köt. Magvető Könyvkiadó, 1961.

2 Lukács György.

3 szociális realizmus – Bálint György a cenzúra miatt nem használhatta a *szocialista realizmus* megjelölést.

WALTER BENJAMIN

1 Lásd *Walter Benjamin: Kommentár és prófécia.* Gondolat Kiadó, 1969.

2 A műalkotás története természetesen még többet foglal magában; a *Mona Lisa* története pl. azon kópiák fajtáját és számát, melyek a XVII., XVIII., XIX. században készültek róla.

3 Éppen azért, mert a valódiság nem reprodukálható, nyújtott segítséget bizonyos – technikai – sokszorosító eljárások intenzív behatolása a valódiság differenciálásához és rangsorolásához. A műkereskedelemnek fontos funkciója volt ilyen megkülönböztetések kialakítása. Azt mondhatjuk, hogy a fametszet feltalálásával gyökerénél támadták meg a valódiság minőségét, mielőtt még kései virágait kibontakoztatta. Elkészülte idejében egy középkori madonnakép még nem volt „valódi",

csupán az elkövetkező századokban vált azzá, s talán a múlt században a legtöményebben.

[4] A *Faust* legnyomorúságosabb vidéki előadásának egy Faust-filmmel szemben mindenesetre megvan az az előnye, hogy eszmei konkurrenciában van a weimari ősbemutatóval. S mindaz a hagyományos tartalom, amit a rivalda juttat eszünkbe, a vetítővászon előtt értéktelenné válik – hogy Mephistóban Johann Heinrich Merck, Goethe ifjúkori barátja rejtőzködik stb.

[5] A tömegekhez emberileg való közeledés azt is jelentheti, hogy eltávolítják társadalmi funkcióját a látómezőből. Semmi biztosíték sincs arra nézve, hogy a mai portréfestő, ha híres sebészt fest meg reggelizőasztalánál és övéi körében, pontosabban eltalálja a sebész társadalmi funkcióját, mint egy XVI. századi festő, aki orvosait reprezentatíve ábrázolja a közönségnek, mint pl. Rembrandt az *Anatómiai leckében*.

[6] Az aura definíciója: „Valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közel legyen is a tárgy". nem más, mint a műalkotás kultusz-értékének megfogalmazása a tér–időbeli érzékelés kategóriáiban. A távolság a közelség ellentéte. A lényegesen távoli a megközelíthetetlen. A megközelíthetetlenség valóban a kultikus kép egyik fő tulajdonsága. Természete szerint „távolság marad, bármennyire közeli is legyen". A közelség, amely a kultikus kép anyagából nyerhető, nem csorbítja azt a távolságot, amelyet megjelenése után is megtart.

[7] Amilyen mértékben szekularizálódik a kép kultikus értéke, úgy válnak egyre meghatározhatatlanabbakká az egyszeriség szubsztrátumáról alkotott elképzelések is. A kultikus képben élő jelenségek egyszeriségét mindinkább kiszorítja az alkotó empirikus egyszerisége, vagy az alkotói teljesítmény egyszerisége a közönség képzeletében. Persze, sohasem egészen maradéktalanul; a valódiság fogalma mindig igyekszik túllépni a hitelesség fogalmát. (Ez különösen világosan mutatkozik meg a gyűjtőnél, akiben mindig marad valami a fétis-imádóból, és azáltal, hogy a műalkotás a birtokában van, részesül annak kultikus erejéből.) A hitelesség fogalmának funkciója ennek ellenére egyértelmű marad a művészetszemléletben, a művészet elvilágiasodásával a hitelesség lép a kultikus érték helyébe.

[8] A filmek esetében a termék technikai sokszorosíthatósága nem kívülről jövő feltétele a tömeges terjesztésnek, mint például az irodalom vagy a festészet műveinél. A filmek technikai sokszorosíthatóságának alapja közvetlenül előállítási technikájukban van. Ez a technika nemcsak hogy a legközvetlenebb módon lehetővé teszi a filmek tömeges terjesztését, hanem egyenesen kikényszeríti azt. Kikényszeríti, mert egy film előállítása olyan drága, hogy ha valakinek futná is még egy festményre, egyedül aligha futná egy filmre. 1927-ben kiszámították, hogy egy nagyobb filmnek kilencmilliós közönséget kell ahhoz elérnie, hogy megtérüljenek a költségei. A hangosfilm felléptével itt mindenesetre először regresszív mozgás indult meg, a közönség a nyelvi határokra korlátozódott, s a fasizmus ezzel egy időben kezdte hangsúlyozni a nemzeti érdekeket. E visszafejlődés regisztrálásánál – amelyet a filmek szinkronizálása egyébként is csökkentett – fontosabb azonban az, hogy szemügyre vegyük a fasizmussal való összefüggését. A két jelenség egy-

idejűsége a gazdasági válságon alapul. Ugyanazok a zavarok, amelyek egészében tekintve ama próbálkozásokhoz vezettek, hogy a fennálló tulajdonviszonyokat nyílt erőszakkal tartsák fenn, arra késztették a válság fenyegette filmtőkét, hogy szorgalmazza a hangosfilmhez szükséges előkészítő munkálatokat. A hangosfilm bevezetése ily módon ideiglenes megkönnyebbülést váltott ki. Éspedig nemcsak azért, mert a hangosfilm a tömegeket újból a moziba vezette, hanem azért is, mert a hangosfilm a villamossági iparból új tőkéket tett szolidárissá a filmtőkével.

Így a hangosfilm kívülről tekintve nemzeti érdekeket szolgált, belülről nézve azonban még jobban internacionalizálta a filmgyártást, mint annak előtte.

BERTOLT BRECHT

[1] Lásd: *A szocialista realizmus*. Gondolat, 1970. – Brechtnek ez az írása 1938-ból való.
[2] Ugyanott. – 1938 körül keletkezett.
[3] Lásd: *Bertolt Brecht: Színházi tanulmányok*. Magvető, 1969.
[4] Ugyanott.
[5] Ugyanott.

J. N. DAVIDOV

[1] Lásd *Jurij Davidov: A művészet és az elit*. Gondolat, 1957.

DÉSI HUBER ISTVÁN

[1] Lásd: *Dési Huber István: A művészetről*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1959. – Megjelent a *Korunk* 1937. februári számában.

B. M. EICHENBAUM

[1] Lásd: *Borisz Eichenbaum: Az irodalmi elemzés*. Gondolat, 1974.
[2] Többet tudnak róla, mint én – 1876. április 23–26-i levél N. N. Sztrahovhoz (*Lev Tolsztoj Művei*. 10. köt. Magyar Helikon 1967. 179. old.).
[3] *N. V. Gogol: Szocs.* (Művei) 10. kiad. N. Tyihonravov szerkesztésében. 2. köt. V. V. Dumnov könyvkereskedésének kiadása. Moszkva 1889. 611. old. (*A köpönyeg*ből vett idézetekben a kiemelések – külön megjegyzés híján – Eichenbaumtól származnak. – *A szerk.*)
[4] Uo. 617. old.
[5] Szobakevics – a *Holt lelkek* I. kötetének egyik földesura. Nevét Gogol a „szobaka" (kutya) szóból képezte.
[6] Basmak – cipő.
[7] *A köpönyeg*ből vett idézeteket lásd: *Gogol Művei* I. köt. Európa Könyvkiadó, 1971.
[8] Lásd Pulputyikovot és Monymunyát *A bintó* vázlatában.
[9] Kiemelés Gogoltól.
[10] *N. V. Gogol Művei*. 10. kiad. 2. köt. 611. old.
[11] „Szeretek néha egy percre visszaszállni e *rendkívül elvonult élet körébe, ahol*

egyetlen vágy sem repül túl a kis udvart övező karókerítésen . . .!" stb. *(Régimódi földesurak).* Gogol már *Ivan Fjodorovics Sponyka és a nénikéje* című művében felvázolja groteszkjének módszereit. Mirgorod – fantasztikusan groteszk, az egész világtól elszigetelt város.

12 „De a dolgok ősi rendje szerint mindig lényegtelen okok szültek nagy eseményeket, és – megfordítva – nagy vállalkozások gyakran csekély eredményekkel végződtek" *(Régimódi földesurak).*

13 „Szerény gazdáiknak élete oly csendes, de oly csendes, hogy az ember egy pillanatra mindenről megfeledkezik. Azt hiszi, nincsenek is szenvedélyek, vágyak, nem is léteznek a gonosz szellem ama világfelforgató, nyugtalan szülöttei – mindezt tündöklő, káprázatos álomban látta csupán" (uo.).

14 A mű fogalmazványában, amelyben még nem fejlődött ki a groteszk, ez másképp hangzott: „Gondolataiban szüntelenül a jövőbeni köpönyegét hordozta."

15 A mű általános szövegösszefüggésében még ez a közönséges kifejezés is szokatlanul cseng, és szinte szójátékként hat egy állandó jelenség Gogol nyelvében.

FUKÁSZ GYÖRGY

1 Lásd: *Valóság,* 1968. 4. sz.

2 Vö. *C. P. Snow: Két kultúra és a tudományos forradalom.* Cambridge, 1959.

3 *L. B. Pereverzev: Művészet és kibernetika.* Moszkva, 1966. 146–147. o. (oroszul).

4 *Szigeti József: Bevezetés a marxista–leninista esztétikába.* II. rész. Budapest, 1966. 73–74. o.

5 *Szigeti:* i. m. 76. o.

6 *H. Sedlmayr: A modern művészet bálványai.* Budapest, 1960. 117. o.

7 *Sedlmayr:* uo. *Erich, Voegelin: Wissenschaft und Aberglaube. Wort und Wahrheit.* 1951. május.

8 *Sedlmayr:* i. m. 117–118. o. *Peter Meyer: Europäische Kunstgeschichte.* II. kötet. 322. o.

9 *Werner Linke: Technik und Bildung.* Heidelberg, 1961. 12. o.

10 A kiadványt idézi könyve függelékében, a dokumentumokat közölve *Mario de Micheli: Az avantgardizmus.* Budapest, 1965. 504. o.

11 *Micheli:* i. m. 310. o.

12 *A. Sztojkov: Az absztrakt művészet és elmélete kritikája.* Moszkva, 1964. 185. o. (oroszul).

13 *Max Bense: Aesthetica. Metaphysiche Beobachtungen am Schönen.* Stuttgart, 1954. 28–29. o. Nem érdektelen megjegyeznünk, hogy itt *Max Bill: Form* c. könyvéből a következő érdekes megállapítást idézi: „A technika hiánytalanul hozzátartozik ontologikusan a sztoikus világképhez, a művészet pedig ontologikusan a szabadság epikureus képe."

14 *Bense: Programmierung des Schönen. Allegemeine Texttheorie und Textästhetik.* Baden-Baden und Krefeld, 1960. 14–15. o.

15 Vö. *Jean Fourastié: Die grosse Hoffnung des XX. Jahrhunderts.* Köln, 1954. 26. o.

Fourastié szerint „a gazdasági és társadalomtudományok jelenlegi helyzete megfelel a Galilei-időbeli fizikának és a Lavoisier korabeli kémiának" (26. o.).

16 *Bense: Aesthetica.* 19. o.

17 *Bense: Aesthetica.* 26–27. o.

18 Vö. *Barta János: Avantgarde. Alföld,* 1966. 1–3. sz. 25. o. (Kiemelés tőlem. – F. Gy.)

19 A programot közli: *Micheli:* i. m. 510. o.

20 *M. Thiel: Die Technik und die reine Kunst. Studium generale.* 1954. Heft 4. 241–245. o.

FÜLEP LAJOS

1 Lásd: *Fülep Lajos: Rippl-Rónai–Csontváry–Derkovits.* Magvető Kiadó, 1975.

JÓZSEF ATTILA

1 Lásd: *József Attila Összes Művei.* III köt. Akadémiai Kiadó, 1958.

M. A. LIFSIC

1 Lásd: *Marx–Engels: Művészetről, irodalomról.* Gyűjtemény Marx és Engels írásaiból. Kossuth Könyvkiadó, 1966.

2 *Marx és Engels Művei.* 4. köt. 458. old.

3 Engels levele E. Bernsteinhez. 1882. november 2–3.

4 *Lenin Művei.* 38. köt. 96. old.

5 Engels levele F. Kelley-Wischenewetzkynéhez. 1886. december 28. Lásd: *Marx–Engels: Válogatott levelek.* 466–467. old.

6 *Hegel: Esztétika.* I. rész. 3. fej. B. III.

7 *Marx: A tőke.* I. köt. 4. szakasz. 24. jegyzet. 314. old.

8 *Marx: A tőkés termelés előtti tulajdonformák.* MLKK. 91. sz. 21–22. old.

9 Uo. 108. old.

10 *Marx–Engels Werke.* 21. köt. 391. old.

LUKÁCS GYÖRGY

1 Lásd: *Lukács György: A realizmus problémái.* Athenaeum, 1948.

2 Lásd: *Lukács György: Művészet és társadalom.* Gondolat, 1968.

3 Lásd: *A szocialista realizmus.* Gondolat, 1970. – A tanulmány 1939-ben keletkezett.

4 Lásd: *Lukács György: A különösség mint esztétikai kategória.* Akadémiai Kiadó, 1957.

5 *Dobroljubov: Ausgewählte philosophische Schriften.* Moskau 1949. 11–119. o.

6 Engels Minna Kautskyhoz. 1885. XI. 26. *Lifschtiz: Marx und Engels über Literatur und Kunst.* Berlin 1948. 102. o.

7 *Guy de Maupassant: Études sur le roman. Maupassant: Oeuvres complètes.* X. köt. Paris, 1935. 281–282. o.

8 *I. Kant: Az ítélőerő kritikája.* 46. §.

[9] *K. Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. MEGA.* Verlag für fremdsprachige Literatur. Moskau, 1941. 30. o.

A. V. LUNACSARSZKIJ

[1] Lásd: *A. V. Lunacsarszkij: Válogatott esztétikai munkák.* Kossuth Könyvkiadó, 1968.

[2] Lunacsarszkij itt Majakovszkij *Teli torokból* című poémája (1930.) előhangjának következő soraira utal: de én megfékezem magam, nem fuvolázok, megállok, dalomnak torkára hágva.

FRANZ MEHRING

[1] Lásd: *A szocialista realizmus.* Gondolat, 1970. – Mehringnek ez az írása először 1896-ban jelent meg.

G. V. PLEHANOV

[1] Lásd: *G. V. Plehanov: Irodalom és esztétika.* Kossuth, 1962.

[2] *Burton: Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale.* Párizs, 1862. 602. o. – Kézimalomról van szó.

[3] *„Les Bassoutos" par E. Casalis, ancien missionaire.* Párizs, 1863. 150. o.

[4] Ugyanott, 141. o.

[5] Ugyanott, 157. o.

[6] Ugyanott, 158. o.

[7] *Von den Steinen: Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens.* Berlin, 1894. 326. o.

[8] Lásd: *E. J. Eyre: Manners and coustoms of the aborigenes of Australia, in Journal of Expeditions of Discovery into Central Australia and Overland.* London, 1847. II. köt. 229. o. Vö. még *Grosse: Die Anfange der Kunst.* 271. o.

[9] Vö.: Az ember származása és a nemi kiválasztás. 625–632. o.

[10] *K. Bücher: Arbeit und Rhytmus.* Lipcse, 1896. 21., 22., 23., 35., 50., 53., 54. o.; *Burton:* Id. mű, 641. o.

Bücher: Ugyanott, 29. o.

[12] Ugyanott, 78. o.

[13] Ugyanott, 91. o.

[14] Ugyanott, 91–92. o.

[15] Ugyanott, 80. o.

[16] Lásd az ausztráliai pajzsok rajzait Grosse könyvében: *Die Anfänge der Kunst.* 145. o.

RÉVAI JÓZSEF

[1] Lásd: *Révai József: Válogatott irodalmi tanulmányok.* Kossuth, 1960.

[2] Ady levele Hatvany Lajoshoz, 1913 közepe táján.

[3] A francia intervenciós csapatok megszállása alatt álló Szegeden alakult meg 1919-ben a Tanácsköztársaság megdöntésére szövetkezett reakciós erők központja, Horthy Miklós ellentengernagy vezetésével. Orgoványon és Siófokon Horthy tiszti

különítményesei embertelen kínzások után tömegesen végezték ki a proletárforradalom hőseit, de olyan munkásokat, szegényparasztokat, értelmiségieket is, akik a forradalommal való rokonszenv gyanújába kerültek.

[4] Lásd: 1. jegyzet.

[5] Rip van Winkle – Washington Irving amerikai író regényhőse. Hosszú távollét után tér haza városába, s teljesen megváltozott viszonyokat talál.

[6] József Attilának a *Kassák 35 verse* című kötetről szóló bírálata a *Korunk* 1931 szeptemberi számában jelent meg.

D. A. SIQUEIROS

[1] Lásd: *D. A. Siqueiros: A művész és a forradalom.* Kossuth, 1966.

SZABOLCSI BENCE

[1] Lásd: *Szabolcsi Bence: A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása.* Akadémiai Könyvkiadó, 1968.

SZIGETI JÓZSEF

[1] Lásd: *Népszabadság*, 1963. május 5.

GEORGE THOMSON

[1] Lásd: *Thomson–Klingender: Marxizmus, költészet, művészet.* Szikra, 1948.

[2] *G. Elliot Smith: The Evolution of Man* (1924). – *Engels: A természet dialektikája* (Marx–Engels Művei. 20. köt., 1963.) – *K. Bücher: Arbeit und Rhytmus* (1896) – *R. A. S. Paget: Human Speech* (1930).

[3] *J. E. Harrison: Ancient Art and Ritual* (1913).

[4] *B. Malinowsky: Coral Gardens and their Magic*, II. köt., 232. o. – *C. K. Ogden and I. A. Richards: The Meaning of Meaning* (1927), „The Problem of Meaning in Primitive Languages" c. fejezet.

[5] *H. A. Junod: Life of a South African Tribe* (2. kiad. 1927.) II. köt., 196–197. o.

[6] *Bücher* (5. kiad.), 409–410. o.

[7] *J. Layard: Stone Men of Malekula* (1942), 315. o.

[8] *R. Firth: We the Tikopia* (1936), 285. o.

[9] *Malinowski: Coral Gardens.* II. köt., 236–237. o

[10] *Layard:* 142. o.

[11] *Bücher:* 473. o.

[12] *Revue celtique* XXVI. köt., 32. o.

[13] Cuckoo Song. Régi angol dal.

[14] *Keats: Utolsó szonett.*

[15] *W. B. Yeats: Essays* (1924). 24. o.

[16] *Bücher:* 63–243. o. Angol munkadalokat idéz és magyaráz *A. K. Lloyd: The Singing Englishman* c. munkájában (1944).

[17] *Junod:* II. köt., 284. o.

[18] *J. C. Andersen: Maori Life in Ao-tea* (1907). 373. o.

19 *Bücher:* 235. o. Igen sok változata van, mert a középső szakasz mindig improvizált.

20 Carm. Pop. 30.

21 *N. G. Polites: Eklogai* (1932). 241. o.

22 *Bücher:* 239. o.

23 *R. F. Burton: The Lake Regions of Central Africa* (1860). 361–362. o.

24 *Oxford Book of English Verse.*

25 *F. B. Gummere: Old English Ballads.*

26 *W. J. Enthwistle: European Ballads* (1935). 35. o.

27 *Sappho: Óda Aphroditébez.*

28 *Shakespeare: XXIX. szonett.* A szonettet *W. H. Hadow: A Comparison of Poetry and Music* (1926) 10–12. o. magyarázza. A ternér formára másik kitűnő példa *Blake: The Tiger* c. verse.

J. N. TINYANOV

1 Lásd: *Strukturalizmus.* II. köt. Európa Könyvkiadó, 1971.

TŐKEI FERENC

1 Lásd: *Tőkei Ferenc: Antikvitás és feudalizmus.* Kossuth, 1969.

2 *Lukács György: Az esztétikum sajátossága.* Akadémiai Kiadó, 1965. II. köt. 389. o.

3 Ugyanott, 407., 408–409. o.

4 *Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie.* Berlin, 1953. S. 388.

ÚJFALUSSY JÓZSEF

1 Lásd: *Magyar Zene,* 1975. 1. – Székfoglaló előadás a Magyar Tudományos Akadémián.

2 *Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie.* Sechsundachtzigstes Stück. Leipzig o. J. Reclam, S. 366.

3 *Kroó György: A „szabadító opera",* I–II. Budapest, 1966. Zeneműkiadó.

4 *Liszt Ferenc: Válogatott írásai,* Budapest, 1959, Zeneműkiadó. 1. köt. 61. old.

5 *Kant, Immanuel: Kritik der Urtheilskraft.* Erster Theil, erster Abschnitt, zweites Buch, § 51. – Berlin, 1869. S. 191.

6 Lásd: *Hermann Pfrogner: Musik. Geschichte ihrer Deutung.* Freiburg/München, 1954. S. 290.

7 *Lukács György: Die Eigenart des Ästhetischen.* Neuwied am Rhein. Berlin-Spandau, 1963. Luchterhand. – I. Teil, 2. Halbband, S. 330.

8 *Adorno, Th. W.: Zene, filozófia, társadalom.* Budapest, 1970. Gondolat. 439. old.

9 *Riemann, Hugo: Geschichte der Musiktheorie im IX–XIX. Jahrhundert.* Berlin; 1920. Hesse – S. 470.

10 *Wiora, Walter: Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen in Deutsches Jahrbuch der Musikalwissenschaft für 1965.* Leipzig 1966. Peters – S. 7–30.

11 *Zoltai Dénes: A zeneesztétika története.* I. Éthosz és affektus. Budapest, 1966. Zeneműkiadó – 88. old.

12 *Molnár Antal: Zeneesztétika.* I. Általános rész. Budapest, 1938. 211. old.

13 *Pfrogner:* i. m. S. 289.

14 *Adorno:* i. m. 436. old.

15 *Maróthy János: Az európai népdal születése.* Budapest, 1960. Akadémiai Kiadó. – *Zene és polgár, zene és proletár.* Uo. 1966.

16 *Dömötör Tekla: A népszokások költészete.* Budapest, 1974. Akadémiai Kiadó. 20. old.

17 *Ortutay Gyula: Kis magyar néprajz.* Budapest, 1958. 60. old.

18 *Lukács:* i. m. – 1. Halbband, S. 379.

19 *Lukács:* i. m. uo. S. 397.

20 *Lukács:* i. m. uo. S. 385.

21 *Adorno:* i. m. 458. old.

22 *Besseler, Heinrich: Einflüsse der Contratanzmusik auf Joseph Haydn in Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns.* Budapest 17–22. Herausgegeben von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest, 1960. Akadémiai Kiadó. – S. 25–40.

23 *Wiora:* i. m. S. 23–24.

24 *Vargyas Lajos: A ballada poétikája és stilisztikája.* Előadás az MTA Néprajzi Kutatócsoportjának szimpozionán. 1974. szeptember 4. – Kézirat. 1. old.

25 *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik.* XIV. Band. Stuttgart, 1930 – S. 150.

26 *Hegel:* uo.

27 *Lukács:* i. m. – 2. Halbband, S. 254–255.

28 *Hegel:* i. m. XII. Bd. S. 337.

29 *Tőkei Ferenc: Műfajelmélet Kínában a III–VI. században.* Budapest, 1967. Akadémiai Kiadó. 12. old.

ZOLTAI DÉNES

1 Lásd: *Minerva Képes Enciklopédia. A művészetek.* Minerva, 1973.

TARTALOM

5 ELŐSZÓ

I. A MARX ELŐTTI ESZTÉTIKA TÖRTÉNETE

PLATÓN
9 Az állam (Ford.: Szabó Miklós)
13 Ión (Ford.: Szepessy Tibor)
15 A lakoma (Ford.: Telegdy Zsigmond)

ARISZTOTELÉSZ
18 Poétika (Ford.: Sarkady János)
31 Politika (Ford.: Szabó Miklós)

LEONARDO DA VINCI
37 Tudomány és művészet (Ford.: Kardos Tibor)

N. BOILEAU-DESPRÉAUX
44 Ars poetica (Ford.: Rónay György)

DENIS DIDEROT
49 Értekezés a festőművészetről (Ford.: Alexander Bernát)
65 Kritika François Boucher-ről (Ford.: Aradi Nóra)
66 Kritika Jean-Baptiste Chardinről (Ford.: Aradi Nóra)
67 Kritika Jean-Baptiste Greuze-ről (Ford.: Aradi Nóra)
68 A drámai költészetről (Ford.: Alexander Bernát)
79 Rameau unokaöccse (Ford.: Győry János)

G. E. LESSING
83 Laokoón (Ford.: Vajda György Mihály)

FRIEDRICH SCHILLER
98 Levelek az ember esztétikai neveléséről
(Ford.: Szemere Samu)

J. W. GOETHE
115 Egyszerű természetutánzás, modor, stílus (Ford.: Rónay György)
118 Bevezetés a Propyläen folyóirathoz (Ford.: Rónay György)
118 Diderot tanulmánya a festészetről (Ford.: Rónay György)
119 Természet és művészet (Ford.: Rónay György)
IMMANUEL KANT
120 Általános megjegyzés az esztétikai reflektáló ítéletek expozíciójához (Ford.: Hermann István)
G. W. F. HEGEL
133 Bevezetés az esztétikába (Ford.: Zoltai Dénes)
V. G. BELINSZKIJ
157 Áttekintés az 1847-es orosz irodalomról (Ford.: Gábor Andor, Hadrovics László stb.)
N. G. CSERNISEVSZKIJ
175 A művészet esztétikai viszonya a valósághoz (Ford.: Lukács Györgyné)
II. A POLGÁRI ESZTÉTIKA TÖRTÉNETE 1848 UTÁN
ARTHUR SCHOPENHAUER
187 A szép metafizikájához és esztétikájához (Ford.: Varró István)
S. A. KIERKEGAARD
192 Mozart Don Juanja (Ford.: Lontay László)
FRIEDRICH NIETZSCHE
204 A tragédia eredete (Ford.: Filep Lajos)
H. A. TAINE
210 A környezet módszere
CHARLES BAUDELAIRE
215 Az albatrosz (Ford.: Tóth Árpád)

ÉMILE ZOLA
216 A kísérleti regény (Ford.: Pór Judit)

STÉPHANE MALLARMÉ
221 Mindenki művészete (Ford.: Rónay György)

PAUL VERLAINE
226 Ars poetica (Ford.: Rónay György)

BENEDETTO CROCE
228 Mi a művészet? (Ford.: Farkas Zoltán)

WILHELM WORRINGER
235 Absztrakció és beleérzés (Ford.: Kocogh Ákos)

F. T. MARINETTI
240 A futurizmus kiáltványa (Ford.: Szabó György)
243 A futurizmus első politikai kiáltványa (Ford.: Szabó György)

I. F. SZTRAVINSZKIJ
244 A modernista zeneesztétika kérdéséhez (Ford.: Zoltai Dénes)
246 Zenei poétika (Ford.: Zoltai Dénes)

ANDRÉ BRETON
248 (Részlet első szürrealista manifesztumából) (Ford.: Aradi Nóra)

JEAN-PAUL SARTRE
250 Miért írunk? (Ford.: Nagy Géza)

ALBERT CAMUS
260 A művész és kora (Ford.: Justus Pál)

TH. WIESENGRUND-ADORNO
264 A művészet és a művészetek (Ford.: Barlay László)

III. A MARXISTA ESZTÉTIKA KÉRDÉSEI

ARADI NÓRA
273 Művészi absztrahálás és absztrakt művészet

M. M. BAHTYIN
285 F. Rabelais művészete – a középkor és a reneszánsz kultúrája (Ford.: Kőrösi József)

BALÁZS BÉLA
298 Új formanyelv
300 A látható ember
305 Az alkotó kamera
308 A hangosfilm

BÁLINT GYÖRGY
311 A nyugati regény – magyar regény

WALTER BENJAMIN
321 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában (Ford.: Barlay László)

BERTOLT BRECHT
326 Népiesség és realizmus (Ford.: Győri Judit)
329 Lukács György tanulmányai (Ford.: Győri Judit)
331 Kis Organon a színház számára (Ford.: Eörsi István)
337 A Kis Organon és Sztanyiszlavszkij módszere (Ford.: Imre Katalin)
339 Néhány tévedés a Berliner Ensemble játékmódjáról (Ford.: Imre Katalin)

J. N. DAVIDOV
341 A művészet és az elit (Ford.: Szabó Miklósné)

DÉSI HUBER ISTVÁN
350 A festői módszer kérdése

B. M. EICHENBAUM
355 Hogyan készült Gogol Köpönyege (Ford.: Gellért György)

FUKÁSZ GYÖRGY
366 Technika és művészet

FÜLEP LAJOS
378 Derkovits helye

JÓZSEF ATTILA
391 Irodalom és szocializmus

M. A. LIFSIC
415 Bevezetés Marx és Engels esztétikai írásaihoz

LUKÁCS GYÖRGY
440 A művészi forma objektivitása
454 Az avantgardizmus világnézeti alapjai
485 A szocialista realizmusról
490 A különös mint az esztétika központi kategóriája

A. V. LUNACSARSZKIJ
507 A szocialista realizmus (Ford.: Tomori Lajos)

FRANZ MEHRING
512 A művészet és a proletariátus (Ford.: Szikszay Dénes)

G. V. PLEHANOV
515 Levelek cím nélkül (Ford.: Elbert János)

RÉVAI JÓZSEF
521 Ady szimbolizmusa
528 Az avantgardizmus József Attila költészetében

D. A. SIQUEIROS
533 Nyílt levél a szovjet festőkhöz, szobrászokhoz, grafikusokhoz (Ford.: Hargitai György)

SZABOLCSI BENCE
540 A zenei köznyelv problémái

SZIGETI JÓZSEF
555 Az értelmes életről és a művészet értelméről

GEORGE THOMSON
563 Beszéd és varázslat (Ford.: Lutter Tibor)
574 Ritmus és munka (Ford.: Lutter Tibor)

J. N. TINYANOV
583 A konstrukció fogalma (Ford.: Gránicz István)

TŐKEI FERENC
588 Antikvitás és feudalizmus

UJFALUSSY JÓZSEF
594 A műfaj-kategória sorsa és jelentősége a zeneesztétikában

ZOLTAI DÉNES
609 Gondolatok a művészetek rendszeréről

IV. MARX, ENGELS ÉS LENIN ESZTÉTIKAI VONATKOZÁSÚ MŰVEIBŐL (FORRÁSMEGJELÖLÉS)

635 JEGYZETEK

A kiadásért felel a Kossuth Könyvkiadó igazgatója
Szerkesztette Csibra István
A borító Erdélyi Judit munkája
Műszaki vezető Mózes Tibor
Műszaki szerkesztő Székffy Gyula
A szedést 1976. IV. 2-án kezdték meg
Megjelent 1976. X. 15-én, 15 000 példányban
Terjedelme 41,25 (A/5) ív
76.0471 — Kossuth Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Monori István vezérigazgató